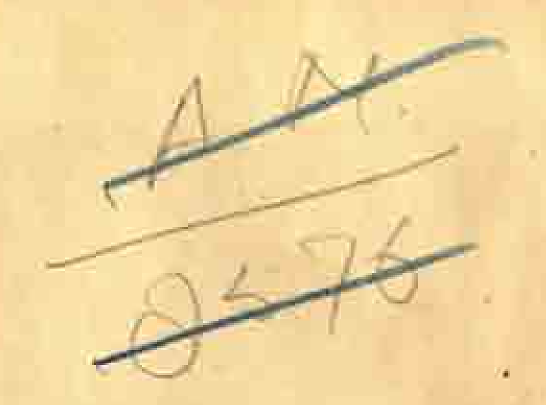

A.M.
8576


OFFICE OF THE DIRECTOR GENERAL OF ARCHAEOLOGY
Library Regr No
INDIA

TOME II — 1924. FASCICULE I.

ARTS & Archéologie Khmers

Revue des Recherches sur les Arts, les Monuments et l'Ethnographie du Cambodge, depuis les Origines jusqu'à nos Jours.

SOUS LE HAUT PATRONAGE

Du Gouvernement Général de l'Indochine et du Protectorat Français au Cambodge et de MM. E. AYMONIER, ancien Représentant du Protectorat Français au Cambodge. — M. BAUDOIN, Résident Supérieur au Cambodge. — G. FERRAND, Ministre Plénipotentiaire : ancien Chargé d'Affaires au Siam. — L. FINOT, Directeur de l'École française d'Extrême-Orient. — A. FOUCHER, Professeur à la Sorbonne. — R. KOECHLIN, Président de la Société des Amis du Louvre. — G. MASPERO, Résident Supérieur en Indochine. — A. PAVIE, ancien Explorateur, Chef de mission en Indochine. — S. REINACH, Membre de l'Institut. — et de

M. Albert SARRAUT,

Ancien Ministre des Colonies, ancien Gouverneur Général de l'Indochine.

Secrétaire général : P. STERN, Attaché au Musée Guimet.

Directeur-fondateur : GEORGE GROSLIER.

DIRECTEUR DES ARTS CAMBODGIENS.



Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales
Ancienne Maison Challamel, fondée en 1839
17, Rue Jacob — Paris, VIe



ARTS & Archéologie Khmers publie régulièrement :

Des articles, documents photographiques et dessins sur l'édification, les plans, élévations et l'Art des Monuments inédits anciens et modernes du Cambodge ; sur la Statuaire, les Arts et Industries d'Art ; les Objets usuels, Armes, Véhicules, etc.

Des recherches sur les objets étrangers en usage au Cambodge et dont les formes ou les décors ont pu exercer une influence sur l'Art indigène.

Des notes sur les coutumes motivant l'utilisation d'objets usuels ou occasionnels, de forme ou de décor particuliers.

Des traductions de textes Cambodgiens pouvant servir de documents aux études d'Art, d'Ethnographie et d'Archéologie.

Des travaux et recherches de l'École des Arts Cambodgiens et sur les Arts modernes.

Les comptes rendus de la Commission des Antiquités Cambodgiennes.

Le Catalogue illustré et tenu à jour du " Musée du Cambodge " et de collections privées.

Les résultats des travaux de dégagement, conservation, fouilles poursuivis dans le pays.

L'Étude des publications parues sur le Cambodge antérieurement à l'occupation française (1863), études poursuivies à la lumière des connaissances acquises depuis. La critique des ouvrages paraissant au jour le jour relatifs au Cambodge.

Les dispositions touristiques prises en faveur du pays artistique et archéologique.

Chaque fascicule contient de nombreuses planches hors texte, montrant des motifs décoratifs et architecturaux, objets d'Art, trouvailles de foullles, statues, etc... Ces planches séparées et paginées à part pourront dans la suite être reliées par l'abonné et constituer un répertoire continuellement tenu à jour des plus intéressantes manifestations du Cambodge Artistique et Archéologique.

" ARTS & Archéologie Khmers "

s'est assuré la collaboration des principaux spécialistes des Arts et de l'Archéologie du Cambodge, en même temps que l'autorisation de publier les clichés officiels du Service Photographique du " Musée du Cambodge ".

La Direction et le Comité de Rédaction de " ARTS et Archéologie Khmers " se tiennent en outre à la disposition des Artistes et des Savants pour leur donner toutes facilités d'études et de recherches sur le Pays et répondre, le cas échéant, aux demandes d'enquête et d'information relevant de son programme.

Dans ce cas, adresser la correspondance au

Directeur de " Arts et Archéologie Khmers "
à Phnom Penh - Cambodge - Indochine.

Chaque tome, paraissant en fascicules, forme un beau volume grand in-8° contenant 500 pages de texte environ, de nombreuses figures, 28 planches hors texte en similigravure et 36 planches hors texte en héliogravure.

En vente. TOME I (*1922-1923*) : 200 francs.

En souscription. TOME II. France et Colonies : 200 francs. — Étranger : 225 francs.

Adresser tous les abonnements sous forme de mandat postal, chèque, etc., à l'Éditeur :

Société d'Editions Géographiques, Maritimes et Coloniales,
Ancienne maison Challamel, fondée en 1839,
17, rue Jacob, Paris VIe.

SOMMAIRE

DU PRÉSENT FASCICULE

Ce fascicule contient 24 planches en similigravure, numérotées de *1* à *24*. Il est accompagné de 18 planches hors texte, en héliogravure, numérotées de I à XVIII.

ABRÉVIATIONS

relatives aux ouvrages le plus souvent cités :

Arts et Archéologie Khmers. Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales, Paris. = *AAK*
Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine. Leroux, Paris. = *BCAI*
Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient. Hanoi (Tonkin) et Geuthner, Paris. = *BEFEO*
Le Cambodge, par E. Aymonier, 3 vol. Leroux, Paris. = *Cambodge*.
Inscriptions sanscrites du Cambodge et du Champa, par Barth et Bergaigne (Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale) (XXVII). = *Corpus*.
Inventaire descriptif des Monuments du Cambodge, par Lunet de Lajonquière, 3 vol. et un cartable. Leroux, Paris. = *Inventaire*.
Journal Asiatique. Paris. = *JA*
Recherches sur les Cambodgiens, d'après les textes et les bas-reliefs, par G. Groslier. Challamel, Paris. = *Recherches*.
La Sculpture khmère ancienne, par G. Groslier. Crès, Paris. = *SK*

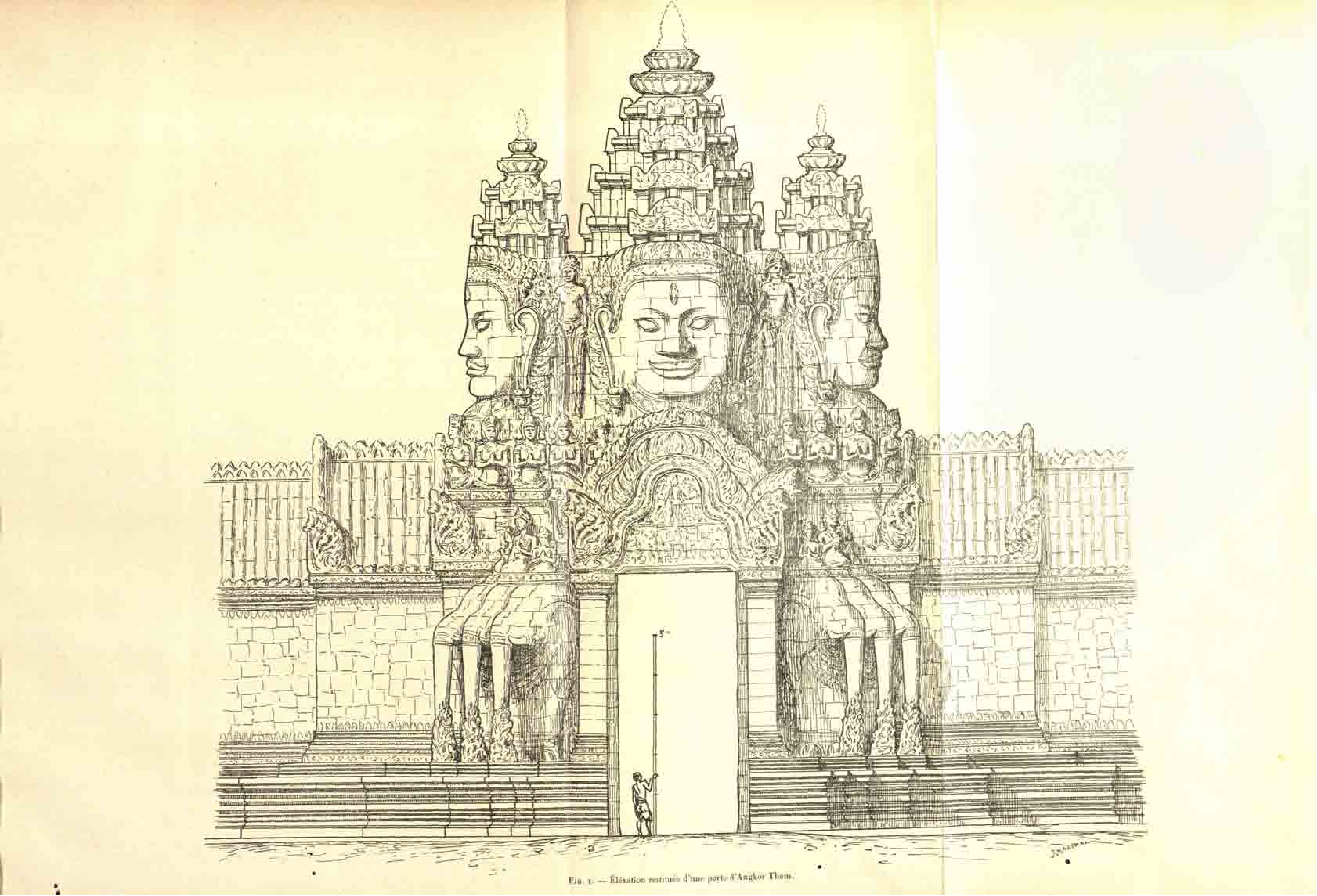


Fig. 1. — Élévation restituée d'une porte d'Angkor Thom.



I

LES PORTES MONUMENTALES DU GROUPE D'ANGKOR

PAR HENRI MARCHAL
Conservateur des Monuments d'Angkor.

Quelque importance que les Khmers aient donné au motif architectural de la porte, importance qui est surtout d'ordre décoratif, il ne semble pas qu'ils aient attribué à ce motif un symbolisme religieux aussi prononcé que celui que l'on rencontre chez certains peuples plus anciens, tels que les Égyptiens et les Chaldéens.

La porte chez les Khmers manifeste une intention plus évidente de frapper la vue par la richesse de son ornementation et la profusion des sculptures qui l'encadrent que d'écarter les mauvais génies et d'éloigner des influences néfastes qui auraient pu venir de l'extérieur. Mais si, dans l'art classique, ce dernier sens symbolique se fait peu sentir, en revanche les portes des enceintes qui clôturaient villes et temples montrent une intention de se défendre et de se protéger contre des ennemis réels pouvant venir les assaillir.

De ce fait, le côté utilitaire pur, qui n'apparaît plus guère dans les portes d'accès aux sanctuaires et galeries des temples, surtout depuis la disparition des vantaux en bois qui les fermaient, apparaît mieux dans les portes d'enceintes extérieures.

Robustesse un peu massive d'allure, décor sculptural un peu moins développé pourraient être la caractéristique qui différencie cet élément de l'art architectural classique khmer.

On sait quelle agglomération de foule, serviteurs, officiants, gardiens, etc., vivait et habitait à l'intérieur d'un temple. Je renvoie pour le détail au chapitre XII des *Recherches*, p. 321 et seq. Le mur d'enceinte rectangulaire qui renfermait toute cette population témoigne du souci de la protéger en même temps que de l'isoler du milieu extérieur. Les portes interrompant ces murs d'enceinte, toujours situées dans les axes du sanctuaire central (1), devaient donc pouvoir suivant les nécessités

(1) A quelques degrés près car la précision chez les Khmers n'a jamais été très rigoureuse.

opposer une barrière infranchissable aussi bien à des assaillants venant de l'extérieur qu'à des habitants du temple en quête de liberté. Ces portes étaient fermées par de solides et massifs vantaux en bois rendus fixes à l'intérieur par de grosses poutres traversières qui venaient s'encastrer de chaque côté dans la maçonnerie : les trous d'encastrement de ces poutres sont à l'heure actuelle tout ce qui reste de ces fermetures mobiles.

En somme le but qu'avaient à remplir les portes de villes ou d'agglomérations monastiques de l'ancien Cambodge n'était pas sans rappeler de très près celui de toutes les portes de villes et citadelles depuis l'antiquité jusqu'au Moyen âge. Mais les Khmers qui pourtant à l'époque classique ont fait preuve de talents guerriers n'y apportèrent pas la science de nos constructeurs médiévaux ou de certains peuples anciens dont les remparts et fortifications révèlent un art consommé. D'après ce qui nous reste des travaux d'art élevés par les Khmers leurs connaissances en architecture militaire furent assez restreintes : il ne faut pas s'étonner si, dès qu'il se trouvèrent en présence d'ennemis plus experts dans le métier des armes, ayant des connaissances stratégiques plus avancées, ils ne purent pas opposer une résistance efficace.

En effet, en nous plaçant au seul point de vue militaire, nous ne rencontrons pour ainsi dire rien, dans tout le groupe d'Angkor, qui puisse rentrer dans cette rubrique. Et pourtant il faut bien admettre que des luttes, parfois très vives, eurent lieu dans ces régions ; que les temples et monastères qui dressent leur architecture au décor si exubérant, si refouillé de sculptures et leurs galeries étroites et sombres à l'intérieur de ces enceintes ne furent pas toujours l'asile de la méditation et de la paix pour lesquels ils semblaient destinés. Nous avons des preuves des troubles qui vinrent profaner ces asiles sacrés dans certaines traces de constructions hâtives, sans aucun lien avec l'architecture primitive du temple, que l'on découvre çà et là ; tels sont ces murs maçonnés grossièrement, en matériaux de réemploi le plus souvent, pour boucher et obstruer portes ou fenêtres dans certaines galeries, et plus spécialement dans les gopuras ou porches de la deuxième enceinte (en désignant par première enceinte l'enceinte extérieure). On peut voir de ces vestiges à Ta Prohm, à Bantéai Kdei et au Prah Khan d'Angkor Thom ; ils peuvent je crois se traduire ainsi : devant un envahisseur qui a fini par forcer les portes de la première enceinte, les habitants du temple se sont retranchés dans les galeries centrales et ont mis hâtivement en état de défense ces galeries, bouchant, avec de la brique et de la latérite le plus souvent (matériaux sans doute empruntés à certaines parties du temple démolies à cet effet) toutes les ouvertures qui auraient pu permettre à l'ennemi de pénétrer dans la seconde enceinte. Ce n'est là, évidemment, qu'une hypothèse et je suis prêt à l'abandonner dès qu'on en trouvera une plus vraisemblable pour expliquer ces baies maçonnées que l'on rencontre dans les galeries intérieures des temples.

Dans l'enceinte de la ville d'Angkor Thom nombreux sont les vestiges de ces

constructions parasites et sans lien apparent avec l'édifice le plus proche : j'ajoute que l'hypothèse d'un ouvrage de défense élevé à la hâte lors d'une invasion ou d'une révolte pour fortifier un endroit trop facilement accessible ne me paraît pas toujours satisfaisante. Par exemple peut-on voir un ouvrage de défense dans le mur de latérite dont on retrouve la base tout autour du soubassement de la galerie extérieure du Bayon? Un dégagement récent de ce mur ne me permet pas de préciser quoi que ce soit sur sa destination et il pose un problème que je m'avoue impuissant à résoudre. Le fait qu'un dallage, sorte de trottoir, longe ce mur du côté opposé au temple s'accorde mal avec une supposition de rempart de défense. Toutefois il est curieux de noter que le Bayon est un des rares temples importants du groupe d'Angkor qui ne soit pas isolé par un mur d'enceinte ou un fossé (1) alors que des petits temples tels que Prah Palilay, deux sanctuaires de Prah Pithu sont entourés d'un mur d'enceinte; le Bapuon était complètement isolé par un mur d'enceinte qu'on vient de retrouver.

Le Palais Royal montre un double mur d'enceinte avec fossé intérieur ; le rôle de protection du mur extérieur est très nettement marqué par ce fait qu'aucune ouverture ne semble avoir été prévue dans l'axe des portes d'entrées qui interrompent le mur intérieur. Il paraît donc probable que ce mur extérieur, construit postérieurement, est venu renforcer le mur intérieur et en particulier clôturer de façon plus efficace les passages d'entrées des Gopuras : ces passages participent en effet de l'architecture des portes de temple et de galeries, servant peut-être même de sanctuaires où s'érigeait l'image d'une divinité, sans rappeler en rien les robustes portes défensives des enceintes extérieures. Des murs en forme de redents et bastions et dans lesquels je verrais assez volontiers des ouvrages de défense militaire viennent s'ajouter encore au mur extérieur du Palais Royal devant l'entrée Ouest de l'enceinte Sud.

Remarquons encore dans cet ordre d'idée trois levées de terre qui viennent entourer les côtés Sud, Ouest et Nord du Palais Royal, englobant avec lui au Sud le Bapuon : des sondages dans la levée de terre du côté Ouest m'ont paru confirmer ce but défensif par des vestiges de murs et de terrasses qui sont évidemment dépourvus de tout caractère religieux et peuvent au contraire s'interpréter comme des miradors et des remparts (2).

En résumé les traces d'ouvrages militaires proprement dits et nettement lisibles sont excessivement rares dans cette partie du Cambodge en dehors des murs d'enceinte et des portes de ville ou de monastères. Encore ces dernières ne se sont pas départies d'un caractère artistique et décoratif qui peut s'interpréter comme une protection contre les divinités malfaisantes en mettant la porte sous la sauvegarde du dieu tutélaire dont les quatre faces la surmontent, mais qui au point de vue

(1) Les deux bassins, marqués sur la plupart des plans du Bayon de chaque côté de la chaussée orientale, n'existent pas en réalité.

(2) Voir à ce sujet les pages 34 et 35 du *BEFEO*, XVIII, 8.

stratégique pur sont un luxe inutile. Un poste de veilleur avec terrasse accessible pour envoyer des projectiles sur les assaillants eût été plus en situation que la majesté des faces divines et leurs guirlandes de tevodas.

Nous examinerons successivement :

I. — Les portes de l'enceinte de la ville d'Angkor Thom.

II. — Les portes d'enceintes des temples de Ta Prohm et Bantéai Kdei.

III. — Les portes de l'enceinte du temple de Prah Khan.

IV. — Les portes charretières de l'enceinte occidentale du temple d'Angkor Vat.

I. — *Portes d'Angkor Thom.*

1° *Description.* — L'ancienne ville fondée par le roi Paramaçivaloka ou Yaçovarman (d'où son nom : Yaçodharâpura) est aujourd'hui désignée sous le nom d'Angkor Thom, la grande capitale. La construction du mur d'enceinte qui enclôt un carré de 3 000 mètres de côté remonte donc à la même époque que celle du Bayon et peut se placer vers la fin du IXe siècle A. D.

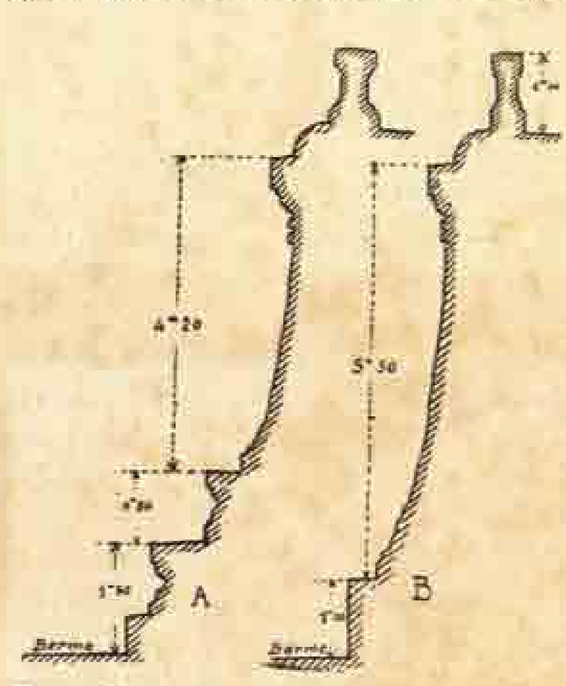
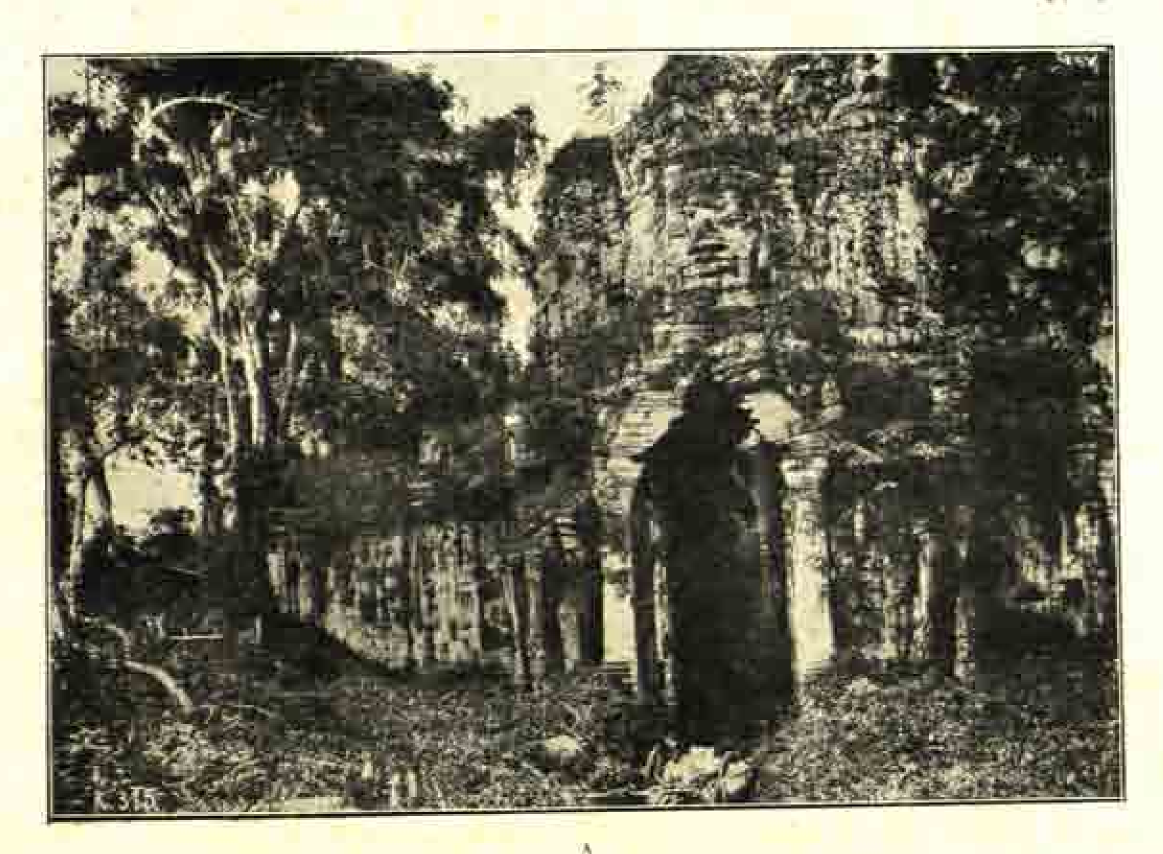


Fig. 2. — Deux profils du mur d'enceinte d'Angkor Thom ; A : Angle Nord-Est. B : Profil courant.

Ce mur est interrompu par cinq portes monumentales, une au milieu des quatre côtés et une supplémentaire sur la face E., dans l'axe du Palais Royal à 500 mètres au Nord de la porte médiane. Sauf de très légères variantes, qu'il est d'ailleurs assez difficile de préciser dans l'état de ruine actuel, on peut dire que ces cinq portes sont semblables. La description qui suit, de même que la vue restituée de la figure 1, a utilisé les différentes portes dans leurs parties les mieux conservées.

Contrairement à la plupart de nos portes de villes du Moyen Age et à certaines portes conservées de l'Antiquité, telle que la porte fortifiée d'Istakhr (cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. V, p. 771) qui présentent des entrées latérales pour les piétons et deux grandes ouvertures au centre, les portes d'Angkor Thom n'ont qu'un passage unique (fig. 3 et 4). Ce passage a une largeur de 3m,50 sur plus de 16 mètres de longueur, dimensions approximatives étant donné le peu de régularité des plans et surfaces. L'emplacement des fermetures par des vantaux en bois mobiles est marqué par deux pieds-droits formant chambranles dont l'épaisseur rétrécit le passage à cet endroit.



A



B

A : Porte monumentale Sud d'Angkor Thom avant les travaux de dégagement. — B : Porte monumentale Est, dite de la Victoire, semblable à la précédente, dégagée.

Des cavités carrées ménagées dans la maçonnerie de chaque côté servaient à loger l'extrémité des poutres qui venaient immobiliser les vantaux en bois quand ceux-ci étaient fermés. Ces cavités au nombre de 4 par côtés dans la hauteur mesuraient environ 0m,15 de côté. On ne les voit que près des pieds-droits extérieurs, il semble donc que la porte n'était pas fermée du côté intérieur de la ville. Je dis il semble car Tchéou Ta-Kouan dit : « chaque porte est double » ce que M. Pelliot interprète ainsi (*BEFEO*, t. IV, p. 192, note 5) « à chaque voûte il y a en réalité deux portes, l'une à l'entrée de la voûte, l'autre à la sortie ». Le sol du passage central devait être

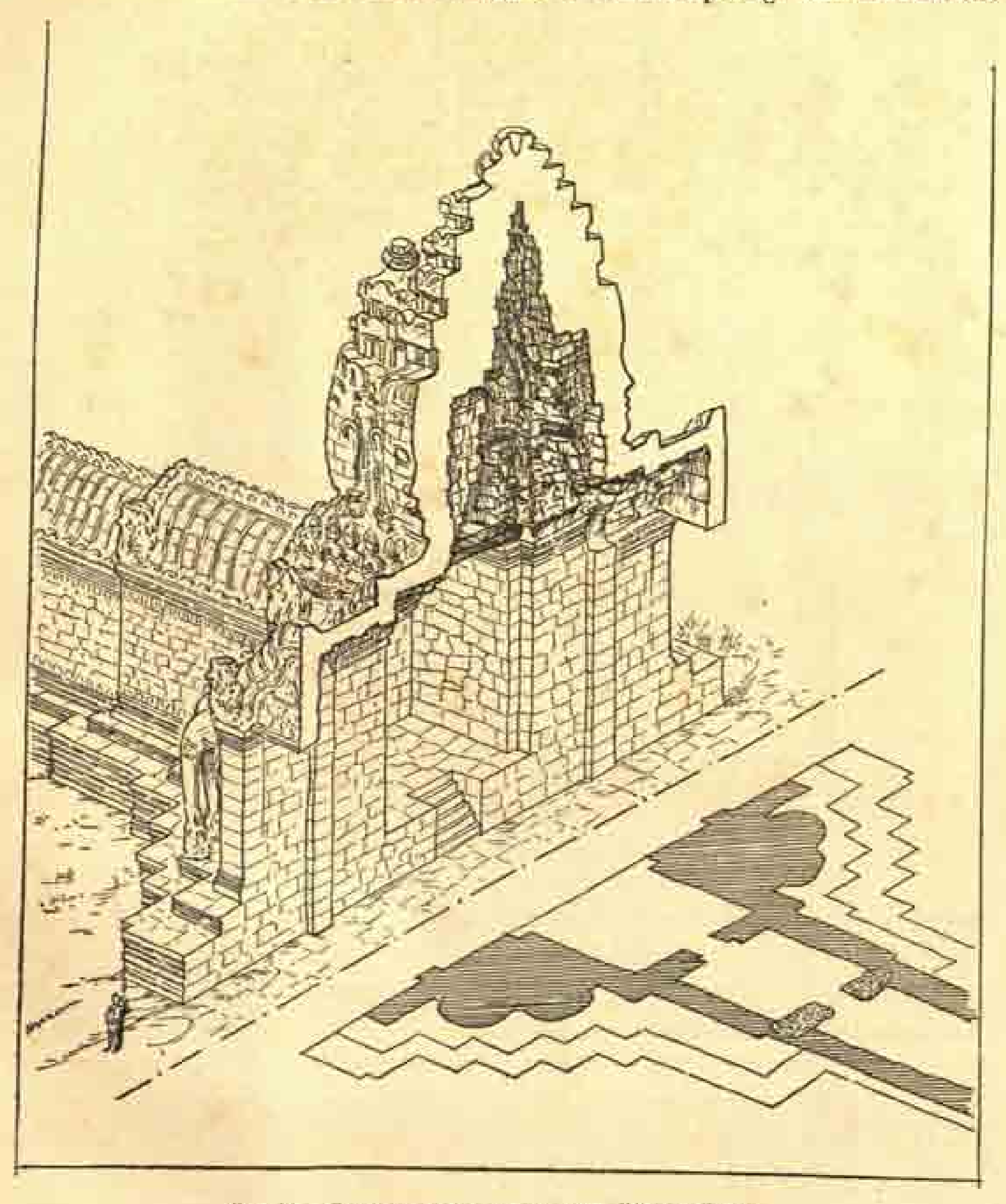


FIG. 3. — Coupe perspective sur une porte d'Angkor Thom.

dallé en grès comme on peut s'en rendre compte à la porte Ouest où ce dallage est apparent.

Intérieurement et dans l'axe transversal de la porte, deux retraits surélevés d'un mètre cinquante formaient de chaque côté des sortes de vestibules à deux salles latérales complètement fermées sur l'extérieur : ces salles latérales communiquaient elles-mêmes avec une dernière salle contiguë au mur d'enceinte (fig. 4).

Cette dernière salle est sans ouverture sur l'extérieur et le mur en latérite qui la sépare de la salle précédente, de construction très peu soignée, est percé d'une vague

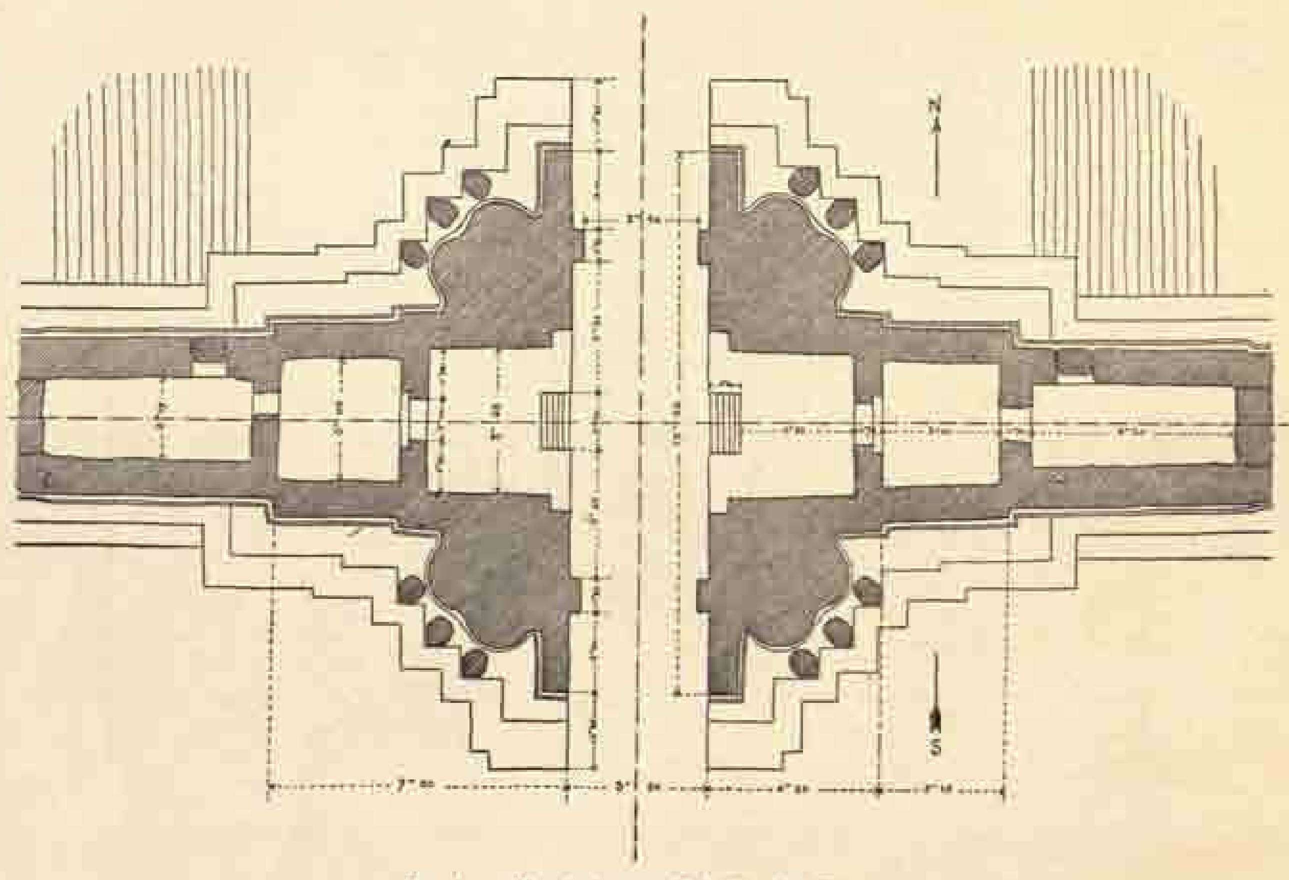


Fig. 4. — Plan de la porte Sud d'Angkor Thom.

baie qui ressemble plus à une brèche qu'à une porte proprement dite, sauf peut-être à la porte d'enceinte Nord dont il semble d'une façon générale que la construction ait été un peu mieux soignée. Toutefois cette baie de communication a dû être fermée par un vantail en bois car on peut voir encore à la partie supérieur l'évidement dans la pierre correspondant au linteau en bois. On peut voir aussi une trace de porte, complètement bloquée dans le mur du côté de la ville. Le but exclusivement utilitaire et militaire de ces deux salles, dont la première pouvait servir de corps de garde et la seconde de dépôt d'armes, semble en corrélation avec la destination de ce monument. Toutefois M. Groslier dans ses *Recherches* (p. 213) attribue

à la première salle latérale une destination religieuse du fait qu'on y retrouve assez souvent un socle à somasutra gisant à l'intérieur.

Cette hypothèse semble donc confirmée par cela même ; toutefois je ne peux m'empêcher d'émettre quelque doute car la présence d'une divinité dans une salle latérale couverte par une simple voûte en berceau, alors que la partie centrale réservée aux hommes aurait eu les honneurs d'un prasat, me semble peu conforme aux traditions khmères. Et si l'on admet que la salle extrême dont la construction presque informe est restée rudimentaire était destinée à servir de dépôt ou de

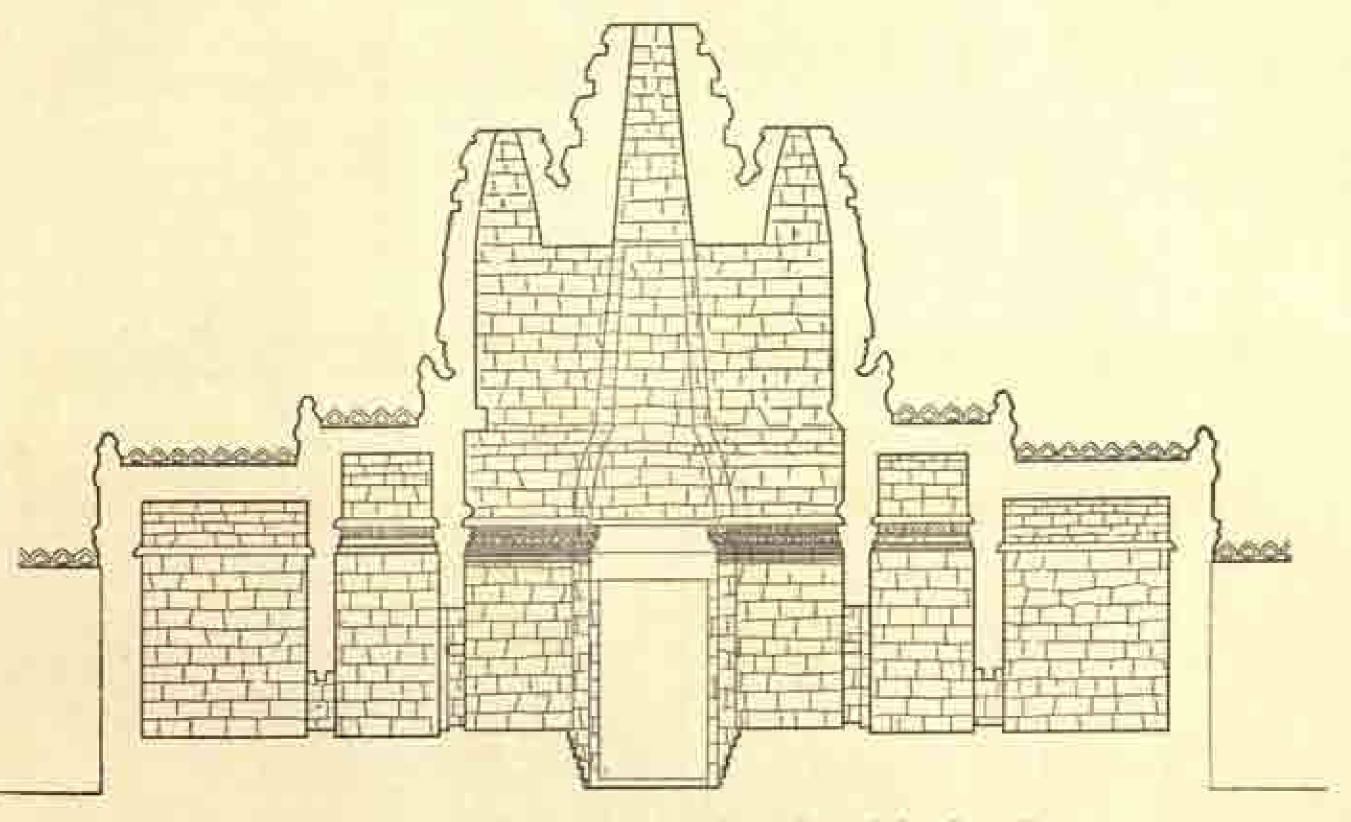


Fig. 5. — Coupe longitudinale sur la porte des Morts. (Dessin de Jean Commaille.)

magasin, la présence d'unchape elle interceptant le passage à ce dépôt ne s'impose pas avec évidence.

Les trois salles successives formées par le vestibule et les deux chambres suivantes qui flanquent de chaque côté le passage central sont, suivant l'habitude des temples khmers, de largeur et de hauteur décroissantes à mesure que l'on s'éloigne du centre. Le passage central est surmonté d'une tour dont l'intrados forme une voûte (1) à joints horizontaux par empilage de matériaux plus ou moins encorbellés. Vue d'en bas, cette pseudo-voûte donne absolument l'impression d'une grotte et l'on serait

(1) J'emploie le mot voûte, n'en ayant pas d'autres à ma disposition, mais il est impossible de donner ici à ce mot le sens qu'il prend quand il s'applique à l'architecture romaine ou gothique (Voir *AAK*. I, p. 41).

plutôt tenté d'y voir un arrangement naturel qu'une construction architecturale. Chacun des deux vestibules latéraux est également surmonté par un prasat ou tour qui, extérieurement, vient se souder à la tour centrale. Ces trois tours dont celle du milieu est la plus importante sont décorées extérieurement de visages de trois mètres de hauteur regardant les quatre points cardinaux et semblables à ceux des tours du Bayon ; mais ici les deux visages de la tour centrale regardent l'un à l'intérieur de la ville, l'autre à l'extérieur et chaque visage des tours latérales est situé dans l'axe du mur d'enceinte, ce qui fait qu'ils ne sont pas juxtaposés oreille contre oreille ainsi qu'au Bayon.

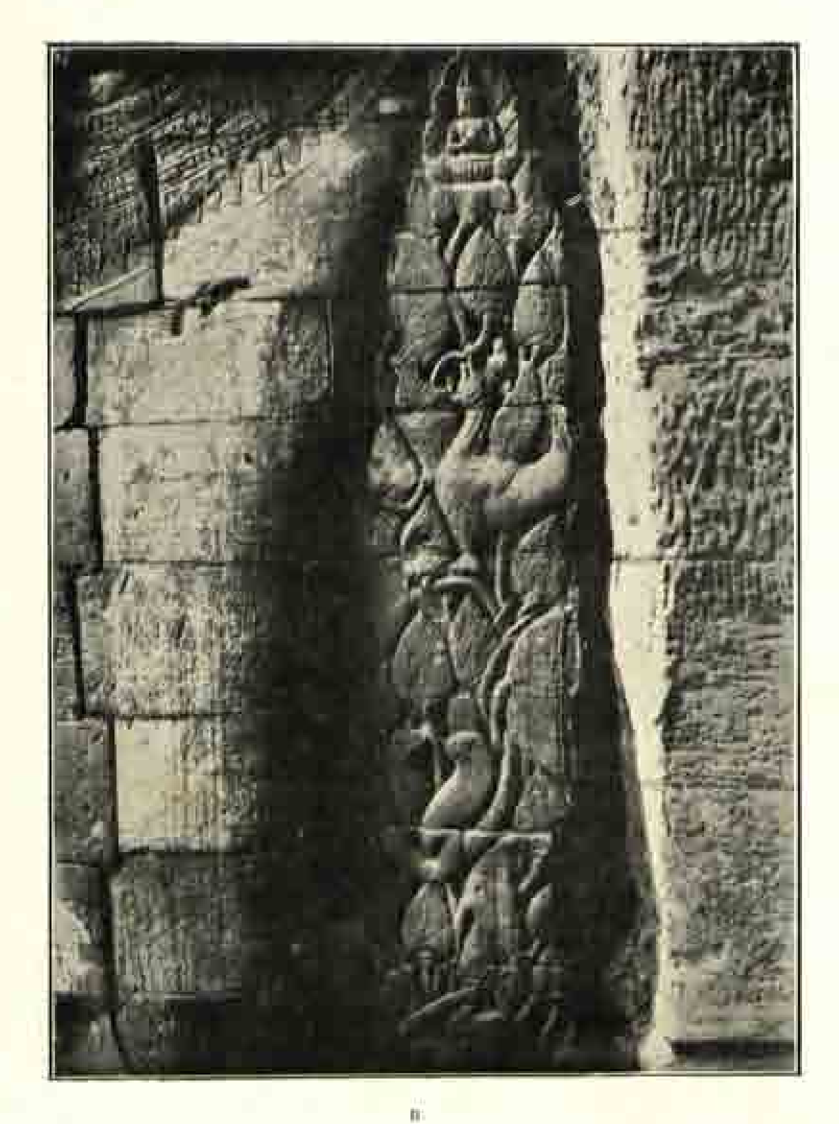
On sait que le Vnam Kantal ou Bayon était dédié au culte du Devaraja représenté par le linga ; il n'est donc pas étonnant de voir sur les portes d'entrées de la ville royale la forme du Koça (voir *Recherches*, p. 259), si nous acceptons cette hypothèse qui actuellement ne semble plus présenter autant de certitude.

Au-dessus des visages les tours se terminent par la série d'étages décroissants décorés de fausses portes à frontons bas qui est le type de tous les prasat khmers ; du plan carré, les tours passent au plan rond avec les couronnes de pétales de lotus. Maintenant, quel était le motif qui terminait ces trois tours ; il faut nous contenter d'hypothèses car il n'en reste plus aucun en place. Il y a tout lieu de supposer que ces couronnements de tours devaient être un ornement métallique : cela expliquerait qu'ils aient tous disparu, les pièces de métal ayant tenté la cupidité des pilleurs qui ont dévasté ces monuments. A l'appui de cette hypothèse, je citerai une trouvaille qui fut faite au pied de la porte de la Victoire et qui provenait très probablement de cette porte : une branche de triçula en bronze. Cette trouvaille corrobore le renseignement puisé sur le bas-relief du Bayon (cf. *Recherches*, p. 204). Mais pour les portes d'Angkor Thom le problème se complique, car le voyageur chinois du XIII[e] siècle nous en a laissé une description dont l'interprétation est assez malaisée. En effet, Tchéou Ta-Kouan dit (*BEFEO*, t. II, 2, p. 142) : « Sur les portes de la muraille il y a cinq têtes de Buddha en pierre, le visage tourné vers l'Ouest ; au milieu il en est une ornée d'or. » Or l'emplacement de cette cinquième tête ne peut être déterminé avec exactitude dans ce qui nous reste des parties supérieures des portes, on peut même dire que cet emplacement reste énigmatique à moins de supposer cette cinquième tête en métal (ce serait celle ornée d'or) terminant la tour centrale.

Les deux porches en saillie à l'extérieur comme à l'intérieur de la ville forment de chaque côté un angle rentrant qui est garni d'un motif en haut relief représentant un éléphant tricéphale dont les trois trompes complètement dégagées de la muraille semblent soutenir les têtes des pachydermes. Des fleurs de lotus viennent s'enrouler à la base des trompes, comme cueillies par les éléphants. Le tout est surélevé sur un soubassement mouluré avec les profils khmers habituels. Au-dessus des éléphants qui portent trois figures assises sur leurs têtes est une rangée d'autres figurines qui suivant un procédé fréquent chez les Khmers semblent sortir à mi-corps de la



A



B

Porte Nord d'Angkor Thom. — A : Détail de la base des trompes des éléphants enlaçant des lotus. — B : Décor de la muraille derrière les pattes des éléphants.

muraille : ces figurines constituent une sorte de collier à la base des têtes qui décorent les tours.

Les murs extérieurs des salles latérales au-dessus du soubassement montrent leur surface mal dressée sans autre ornement que les moulures de base et de corniche avec une frise en haut et une contrefrise en bas.

L'extrados apparent des voûtes, comme toutes les voûtes khmères, est taillé en profil de cloche avec bourrelets parallèles simulant la tuile creuse et une crête de pierres en arcatures.

L'intrados de ces voûtes semblait devoir être caché par un plafond venant poser sur le rebord supérieur de la moulure de corniche, seule décoration qui existe intérieurement : des poutres en bois ornées de rosaces sont encore visibles dans la plupart des portes ; d'autres poutres en bois non décorées, et dont la présence ne peut s'expliquer, se voient encore bien au-dessus du niveau du plafond de chaque côté du passage central.

La façade extérieure dudit passage présentait le motif habituel des deux pilastres supportant un fronton dont le tympan masquait la voûte intérieure. Ce tympan étant tombé partout par suite de la brisure du linteau qui le supportait, à l'heure actuelle le trou béant de la porte monte jusqu'au sommet de la voûte et modifie considérablement, — peut-être même heureusement, — l'aspect de ces portes.

La diminution en largeur des salles latérales prépare insensiblement le raccord du nu extérieur du mur de ces salles avec celui du mur d'enceinte. Ce mur était caché du côté de la ville par une levée de terre de plus de 20 mètres d'épaisseur dont la partie supérieure, arasée au niveau du sommet du mur, formait chemin de ronde. On y accédait par des gradins en latérite qui soutenaient ces terres de chaque côté de la porte.

Du côté extérieur, le mur de rempart était précédé d'une berme en latérite d'une dizaine de mètres de largeur, actuellement démolie en partie ou tout au moins recouverte par les terres et la végétation qui la rendent invisible.

Il se pourrait que ce fût avec les pierres de cette berme qu'on ait construit les deux murailles massives qui se détachaient extérieurement du mur d'enceinte de chaque côté des portes et s'avançaient jusqu'au fossé qui entoure la ville, car la berme semble avoir disparu à proximité des portes. Cette berme aurait pu en effet servir de chemin à des assaillants pour pénétrer dans la ville : les deux massifs latéraux devaient donc servir de défense et de protection.

Le parement extérieur du mur d'enceinte, le seul visible, puisque l'autre est noyé dans les terres, présente à la base un léger renflement qui en augmente l'épaisseur.

Le haut de ce mur présente le profil habituel des murs d'enceinte avec chaperon demi-cylindrique. Sur ce chaperon était un petit muret également en latérite formant balustrade du chemin de ronde et qui devait être surmonté lui-même du couronnement habituel des murs d'enceinte et sommets des voûtes : une série d'arcatures pleines en grès, dont j'ai retrouvé plusieurs fragments près des remparts.

L'épaisseur moyenne des murs d'enceinte est de $1^m,60$ à $1^m,80$ (fig. 2).

On accédait à la ville par cinq chaussées pleines traversant le fossé dans l'axe des portes ; ces chaussées mesuraient 108 mètres de longueur sur 16 mètres de largeur. Elles étaient maintenues par un mur de soutènement en latérite sur lequel s'élevait le motif de balustrade constitué par des géants en grès de $2^m,50$ de hauteur soutenant sur leurs genoux le corps du nâga dont les sept têtes déployées en éventail se dressaient à l'entrée de la chaussée ; les géants supportant la tête et la queue du nâga aux extrémités étaient polycéphales.

Je rappellerai les noms donnés par les indigènes à chacune des cinq portes de la ville, tels que les cite Aymonier (*Cambodge*, t. III, p. 91).

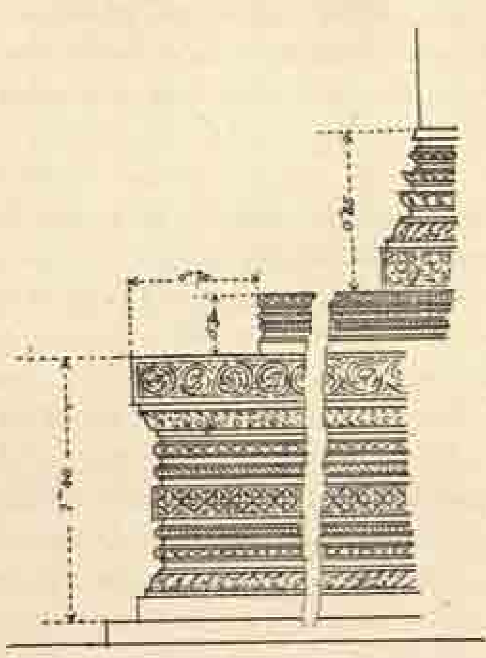


Fig. 6. — Profils et moulures des soubassements de socle et de pilier des portes d'Angkor Thom.

Porte Nord — porte Ta Nok.

Porte Ouest — porte Ta Kao — (ce sont des noms de génies).

Porte Sud — porte Tonlé Om (du lac à pagayer).

Portes de la face orientale. — Celle du Sud s'appelle porte des Morts (elle est située dans l'axe du Bayon) ; celle du Nord, porte de la Victoire (elle est située dans l'axe du Palais Royal).

A titre de curiosité, je rapprocherai de la description des portes d'Angkor Thom, celle des portes hétéennes de la ville des Ptériens donnée par Perrot et Chipiez au tome IV de son *Histoire de l'Art* (p. 618 et sequ.) où l'on remarque également un mur d'enceinte interrompu par une porte massive dont le plan a quelque analogie avec celui des portes de la ville khmère. Mais ici la porte ne fait saillie sur le mur que du côté intérieur.

Le passage central fermé par deux portes à chaque extrémité était flanqué de chaque côté par des salles de corps de garde ; il est vrai que ces deux salles s'ouvraient sur l'intérieur de la ville et non sur le passage central.

Les deux têtes de lion sculptées sur les deux chambranles monolithes de l'ouverture sembleront sans doute une décoration un peu pauvre à côté de la profusion des sculptures khmères, mais le principe initial reste le même : mettre la porte sous la protection d'un symbole.

Ajoutons que Perrot et Chipiez signalent en plus de cette porte des passages souterrains étroits pratiqués à la base de la muraille d'enceinte : or nous avons également un passage sous le rempart d'Angkor Thom près de l'angle Sud-Ouest de la ville (cf. *BEFEO*, XVIII, 8, p. 36).

2° *Construction*. — Au point de vue technique, la plupart des erreurs que l'on peut constater au Bayon, qui est un des monuments khmers les plus mal construits, se retrouvent ici : c'est la même période et ce sont les mêmes artistes et ouvriers qui ont travaillé ici et là. Nous reconnaissons leurs procédés défectueux, leur parti pris de négliger le côté architectural pur pour donner toute l'importance à la sculpture.

Je n'insisterai pas sur les défauts de construction qui sont propres aux Khmers et que l'on retrouve ici, puisque je les ai énumérés dans *AAK*, I, 1 (p. 31). Toutefois ici la masse imposante de maçonnerie que présente le motif central de la porte a compensé un peu en quelque sorte les erreurs de détail.

Les fondations n'ont pas bougé et aucune trace d'affaissement ne se fait sentir dans l'ensemble des portes : le gros œuvre a fort bien résisté au temps ou à l'action des hommes. Ce qui a le plus souffert et où se montrent les parties les plus ruinées ce sont :

1° Les couronnements supérieurs des tours, mais j'ai noté que les parties métalliques qui devaient entrer dans la composition de ces couronnements ont été fort probablement la cause de cette ruine en tentant la cupidité des pillards.

2° Les voûtes au-dessus des salles latérales et celles des porches en saillie. Ici la malfaçon des ouvriers khmers est seule en cause.

Une des causes primordiales de la chute des voûtes des porches était leur dépendance avec le fronton qui se dressait au-dessus des entrées : or ce dernier devait fatalement tomber.

En effet, la largeur entre murs que devait franchir la pierre supportant ce fronton était d'environ 3^{m},50 : cette largeur, peut-être insuffisante quand deux cortèges se croisaient sous la porte, était trop grande pour la science de construction des Khmers qui ignoraient l'arc et ne connaissaient que la plate-bande. Comment supporter ce fronton dont le tympan plein aux dimensions imposantes représentait un poids considérable au-dessus du vide? Les constructeurs d'Angkor ne cherchèrent ni complication ni artifice : ils avaient 3^{m},50 de portée à franchir, ils prirent donc une dalle de pierre de quatre à cinq mètres de largeur pour constituer le linteau sur lequel s'élèveraient tympan et fronton. Cette façon de faire n'avait qu'un seul inconvénient : elle faisait travailler la pierre comme une poutre en bois ou en fer, à la flexion, et la pierre, le grès des Koulen en particulier, ne se prête pas à ce genre d'effort.

Résultat : tous les linteaux se sont brisés et il ne reste plus un seul des dix tympans en place.

C'est pourquoi l'aspect de la porte est si complètement changé : le vide de l'ouverture apparaît maintenant élancé en hauteur en forme d'arc surélevé constitué par la ligne d'intrados de la voûte du porche.

Un seul fragment de tympan est resté miraculeusement à sa place, sur la façade Ouest de la porte dite de la Victoire : encore a-t-on dû, par égard pour la rareté de la chose, consolider par un étai ce fragment resté suspendu au-dessus du vide.

Plusieurs des voûtes intérieures des salles latérales sont tombées soit en totalité, soit partiellement par suite du mouvement de bascule qui s'est produit à cause de la gorge qui vient affaiblir le départ de la voûte (fig. 9).

Enfin des morceaux du parement extérieur des tours, détails de décoration sans liaison avec la maçonnerie intérieure, fragments des visages que les joints des assises répartis au hasard ne retenaient pas suffisamment, etc., sont tombés laissant des places propices à la végétation qui a envahi toutes les parties hautes.

Un des motifs qui a le plus souffert est celui des trompes d'éléphants d'angles bien qu'en réalité elles ne supportent rien, les lourdes têtes des pachydermes étant encastrées dans le corps de la maçonnerie. Ces trompes monolithes, mal équilibrées, car l'empattement constitué par les fleurs de lotus à la base est insuffisant, se sont déplacées plus ou moins sous les chocs ou les emprises de la végétation et toutes celles qui ne sont pas tombées — ce qui est le cas le plus fréquent, — ont pris des inclinaisons parfois assez menaçantes.

Une particularité que je n'ai relevée qu'à cet endroit est l'artifice employé par les Khmers pour donner du jour et de l'aération à la première salle latérale quand les vantaux en bois de la porte y accédant étaient fermés.

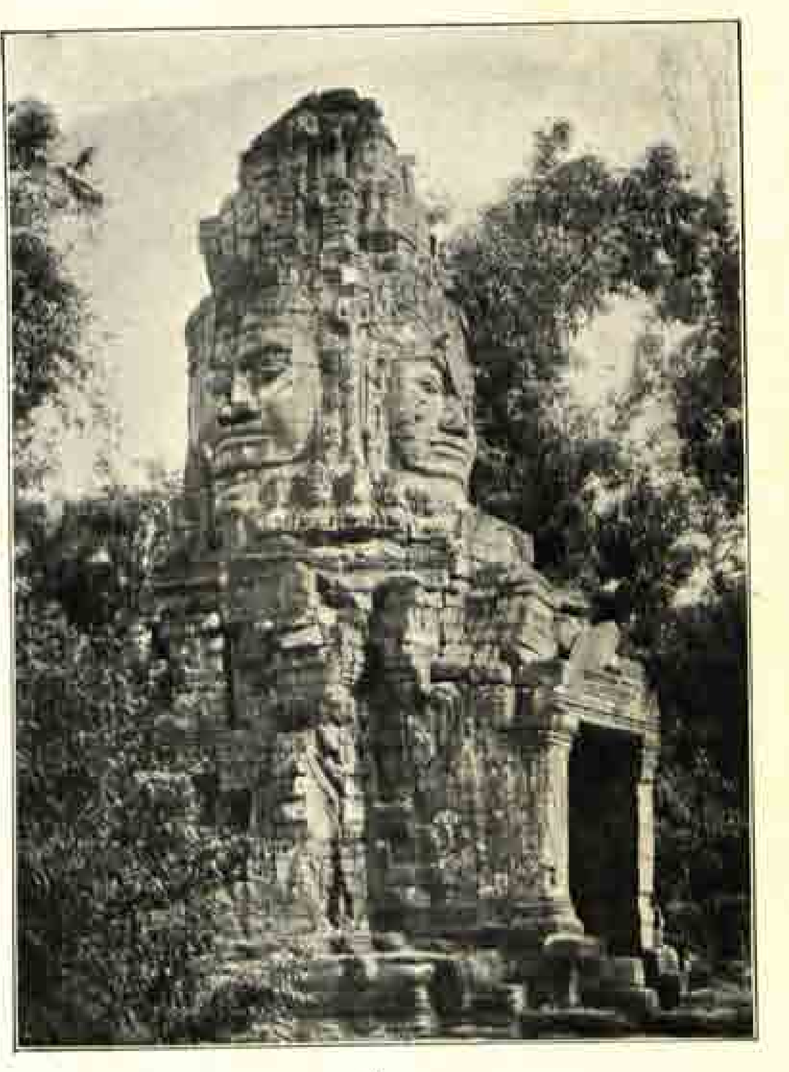
On retrouve en effet les traces de cavité dans la pierre revélant l'existence de fermetures en bois (voir *Recherches*, fig. 129, p. 213). Une sorte d'imposte restait libre au-dessus de la porte fermée permettant à la lumière de pénétrer à l'intérieur : cette imposte que l'on obtient généralement en doublant la traverse haute du cadre de la baie, les Khmers n'ont pas su l'obtenir autrement qu'en logeant un second cadre en pierre de moindre hauteur et de moindre épaisseur à l'intérieur du premier.

La pierre employée dans la construction des portes d'Angkor Thom est le grès ; toutefois la latérite intervient dans l'infrastructure des éléphants d'angle et dans les chambres les plus éloignées où elle prépare la liaison avec le mur du rempart qui lui est en latérite.

Ces dernières chambres semblent intérieurement inachevées et les murs à peine dégrossis offrent des surfaces encore plus gauches et plus informes qu'ailleurs : le mur qui les sépare de la salle précédente est en latérite.

Les Khmers, à cette époque du moins, quand ils montaient leurs matériaux pour former un mur ne prévoyaient sans doute pas des surfaces planes, soigneusement dressées, se reposant de ce soin sur le sculpteur qui devait venir retailler et creuser au gré de la mouluration et du décor.

Ce qui fait que si les parties décorées de sculptures font assez bonne impression partout où le mur est resté nu, on remarque des inégalités d'épaisseur, des surfaces bossuées où la ligne droite est l'exception. Le pire, c'est que si le maçon en élevant son mur se fiait sur le sculpteur pour en corriger les aplombs et rectifier les déviations, ce dernier à son tour venait sculpter son bandeau ou sa frise sur la surface telle qu'elle lui était offerte : ce qui fait que telle moulure qui commence sur dix centimètres de hauteur par exemple, se termine un mètre plus loin sur six ou sept



A



B

A : Porte Ouest de Ta Prohm, vue du Sud-Ouest. — B : Porte et tour centrales de l'enceinte Nord de Prah Khan.

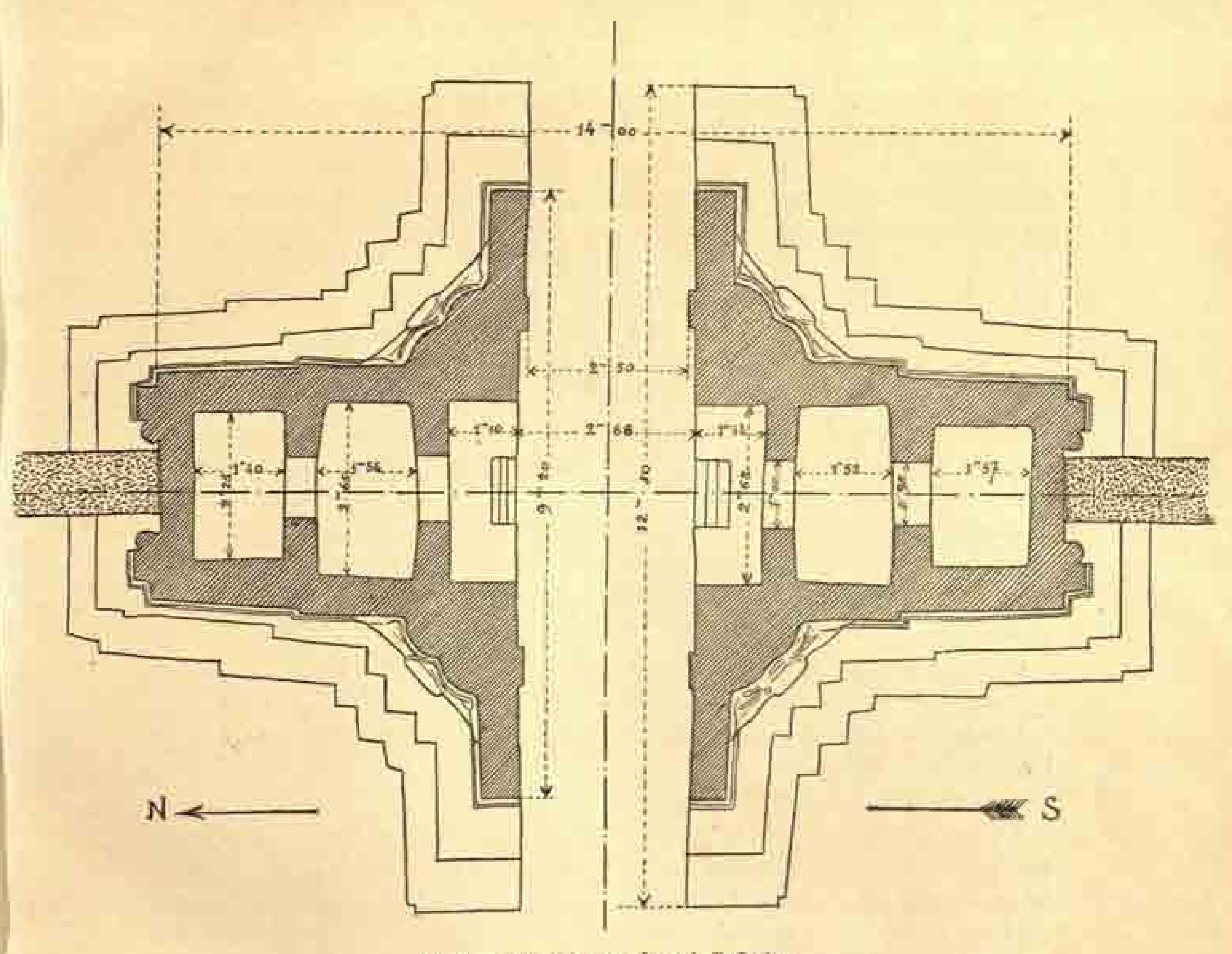


FIG. 7. — Plan de la porte Ouest de Ta Prohm.

centimètres de hauteur. Un pilastre de quinze centimètres de largeur à la base aura très bien vingt centimètres en haut, mais le sculpteur ne s'en préoccupe pas et il vient modeler avec ferveur dans l'espace qui lui est laissé les motifs de rinceaux et d'entrelacs qui orneront ces surfaces.

J'ajoute que les monuments khmers, dans la suite, ne montrent plus de telles négligences ou de si grossières malfaçons : à Angkor Vat, à Bantéai Samré et dans d'autres temples encore, le maçon avait certainement utilisé la règle et l'équerre et le manque de soin est beaucoup moins sensible.

3° *Décoration.* — A part la mouluration des soubassements, bases et corniches des murs qui appartiennent au type général que l'on retrouve un peu partout dans l'art classique, bandeau, doucine, quart de rond à pétales de lotus, le décor des portes

d'Angkor Thom procède d'un genre un peu particulier qui ne se rencontre guère qu'au Bayon. J'ai déjà eu l'occasion de noter l'affinité évidente entre ces deux constructions : on y sent le même esprit et on y retrouve la même facture. La composition d'ensemble manque d'unité, les divers éléments décoratifs de la façade (l'intérieur est à peine décoré par une ligne de moulures formant corniche) se superposent ou se juxtaposent sans aucune liaison entre eux. Chaque motif sculpté est intéressant en lui-même, d'une facture assez habile, mais l'ensemble est disparate et déconcertant. De même que pour le Bayon, le dégagement qui a mis à nu la silhouette si peu composée de cet édifice a enlevé une partie du caractère de poésie et d'étrangeté en enlevant le cadre de verdure dont cet amas de pierre était entouré.

Quand autrefois la porte Sud surgissait du milieu de la forêt environnante, montrant son ouverture en hauteur et le sourire de ses faces émergeant du lacis des lianes et des frondaisons, le voyageur éprouvait une impression de grandeur et de beauté (qui d'ailleurs ne relevait en rien du domaine de l'architecture) (*Pl. 1 A*).

Aujourd'hui la même porte qui s'isole au bout de la chaussée, débarrassée du manteau de verdure qui en masquait les défauts, perd une grande partie de son charme et si l'on veut raisonner logiquement au lieu de céder à une impression de romantisme et de poésie, il est je crois difficile de partager l'enthousiasme de la plupart des auteurs qui en ont parlé (*Pl. 1 B*).

Quelques citations préciseront comment fut jugé le motif qui nous occupe ici :

de Francis Garnier, *Voyage en Indochine*, I, p. 60 :

« on peut ranger sans crainte ces cinq portes parmi les plus belles œuvres de l'architecture khmère. »

d'Aymonier, *Cambodge*, t. III, p. 92 :

« d'une conception originale et puissante, remarquables par leurs dimensions comme par la beauté de leurs blocs de grès, pouvant être rangées parmi les plus belles œuvres de l'architecture cambodgienne, elles méritent une description détaillée. »

Remarquons d'ailleurs que l'enthousiasme d'Aymonier se porte plus spécialement sur le détail de la sculpture :

de Lunet de Lajonquière, *Inventaire*, t. III, p. 16 et 17 : « l'ensemble constitue un triple dôme à trois flèches alignées à la fois robuste et élégant, un des chefs-d'œuvre à notre avis de l'art cambodgien. »

Simple remarque : aucun des trois auteurs que je viens de citer n'est architecte.

Si nous nous adressons à un architecte et que nous ouvrions Tissandier, *Cambodge et Java*, p. 20 et 21, nous y trouvons une simple description sans aucune appréciation.

Mais tous les auteurs ne proclament pas à un même degré la perfection des portes d'Angkor Thom. Delaporte dans son *Voyage au Cambodge* remarque avec justesse (p. 324) : « les portes d'Angkor Thom ne semblent-elles pas d'énormes et solides massifs où toutes les parties se soudent jusqu'à se confondre et dont la surface a été

régularisée, façonnée, ouvragée comme celle des rocs du Kaïlaça de Siva? Tout s'y tient et tout est compact. »

Loti lui-même a une appréciation très exacte quand il dit dans son *Pèlerin d'Angkor* : « nous arrivons à la Porte de la Victoire (il veut dire la porte Sud) qui d'abord nous semblait l'entrée d'une grotte ». Cette remarque précise bien l'impression de chaos, de jeu de la nature que donne également la vue du massif central du Bayon. Et si l'on objecte que Loti n'a vu Angkor qu'en passant, Jean Commaille, premier conservateur du groupe d'Angkor dans un article sur la décoration cambodgienne

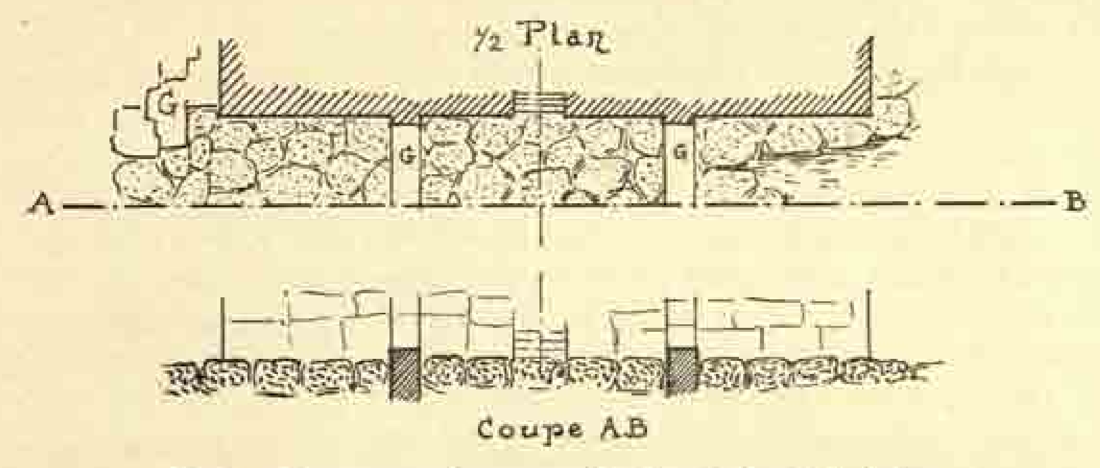


FIG. 8. — Plan et coupe sur le passage central de la porte Ouest de Ta Prohm.

(*BEFEO*, XIII, 3, p. 7), note que les têtes des portes d'Angkor Thom, si elles se font remarquer par la richesse et l'élégance de leurs tiares n'en représentent pas moins le point faible de la décoration des porches « car, ajoute-t-il, elles n'ont d'autres expressions que celles que les jeux de lumière se plaisent à leur donner. »

Enfin serrant de plus près encore les critiques que l'on peut adresser à cet ensemble au point de vue architectural je citerai Groslier qui dans ses *Recherches* (p. 260) s'exprime ainsi en parlant des tours à visages : « il en résulte que la tour alourdie par une décoration trop étrangère, sans liaison raisonnable, loin d'être logiquement conçue et d'autant mieux consolidée apparaît creusée d'une multitude de trous, hérissée de saillies où se perdent définitivement toute unité de forme, toute harmonie de mouvements et, chose plus grave, toute expression architecturale. »

Résumons donc les critiques que l'on peut faire à ces portes si l'on ne se place pas au point de vue pittoresque et romantique.

1° Manque d'unité dans la composition : trois éléments importants, frontons, têtes et sommets de tours à étages forment le centre de cet édifice et se superposent sans la moindre liaison. Déjà la ruine avantage l'architecture par la disparition d'un de ces éléments (fronton au tympan décoré) et la diminution du troisième (sommet des tours) ce qui supprime le défaut d'égalité entre eux.

2° Manque de franchise dans les proportions, aucune dimension ne l'emportant,

ni la hauteur, ni la largeur, d'où une silhouette un peu molle et trop compacte, pour reprendre le mot de Delaporte. Là encore la porte non dégagée corrigeait cette fâcheuse impression en supprimant la vue des murs latéraux et en rétrécissant la largeur sous la futaie étroite et resserrée qui en masquait les abords.

Enfin les motifs latéraux des éléphants d'angle, beaux morceaux de sculpture en eux-mêmes ne se raccordent en aucune façon avec l'architecture ; le fuseau des trompes fait ressortir l'illogisme de la masse des trois têtes débordant sur un mur comme un contrefort qui serait sans base de support. A cet illogisme s'ajoute celui de certains détails de sculptures dont j'ai relevé un exemple dans l'angle S.-O. de la Porte de la Victoire à la base d'une des trompes (*Pl. 2 A*). A coté des tiges et boutons de nénuphars qui en constituent l'élément décoratif on peut remarquer un petit éléphant minuscule que le contraste avec l'énorme pachyderme qui se dresse à côté fait paraître gros comme un insecte.

La guirlande des figurines à mi-corps, motif délicat et charmant, ne s'explique pas non plus logiquement comme décor d'extrados de voûte : de plus elle ne se raccorde pas du tout avec la tête énorme qui surgit immédiatement au-dessus.

Le masque trop large de la figure centrale contribue à donner une impression de lourdeur et insiste encore sur l'absence d'un parti décoratif voulu et étudié.

On verra avec les portes de Ta Prohm et de Bantéai Kdei qu'un motif analogue mais plus simple et plus franc donne une silhouette plus agréable : il est vrai que les choses les plus simples et les plus logiques ne sont pas toujours celles qui trouvent le plus d'admirateurs ; c'est ainsi que j'explique le succès du Bayon et des portes d'Angkor Thom.

A côté de cela combien de visiteurs admirent ce motif délicat des enroulements de guirlandes qui décore le bandeau supérieur des moulures du soubassement, motif malheureusement très effacé par les intempéries et où se retrouve ce curieux mélange du décor ornemental khmer avec la flore et la faune. Qui connaît également le décor emprunté à la faune et à la flore aquatiques qui orne certains écoinçons derrière les pattes de l'éléphant? (*Pl. 2 B*).

Je suis heureux de remercier ici M. Groslier l'éminent directeur des Arts Cambodgiens qui a bien voulu me communiquer un relevé de plan fait par lui à la Porte Sud dont je me suis servi pour ma figure 4.

Je dois également à l'obligeance de M. Parmentier chef du service archéologique de l'École Française d'Extrême-Orient de pouvoir donner ici un dessin (fig. 5) dû à M. Commaille dont la mort prématurée a interrompu les travaux en préparation : l'étude des portes d'Angkor Thom figurait parmi ceux-ci et je suis heureux de rendre hommage à la mémoire de mon prédécesseur en publiant un de ses dessins recueillis par l'École Française d'Extrême-Orient. Dans la coupe de la porte des morts de la figure 5 on remarquera que Commaille avait adopté le système de certains auteurs, notamment Delaporte et Lajonquière, qui supposent dans leurs relevés les monuments khmers parfaitement terminés, les murs bien droits, se recoupant à 90° et les lignes d'intrados des voûtes bien régulières et bien nettes.



A



B

A : Porte Sud d'Angkor Thom, façade latérale prise de la muraille d'enceinte. — B : Garuda d'angle de la porte Est de Bantéai Kdei, face Ouest.

II. — *Portes de Ta Prohm et de Bantéai Kdei.*

Je réunis dans une même description les portes d'enceintes de ces deux temples, car elles sont absolument semblables à quelques centimètres près dans leurs dimensions. La vue de la porte Ouest de Ta Prohm montre le parti architectural adopté. On pourra constater en regardant le plan (fig. 7) qu'il ressemble en plus réduit à celui de la porte d'Angkor Thom : mais le passage central n'a plus que 9 mètres de longueur sur 2m,30 de largeur.

Les pieds-droits limitant les entrées et marquant l'emplacement des fermetures en bois sont très peu saillants et les emplacements des cavités pour loger l'extrémité des poutres formant traverses derrière les vantaux mobiles sont beaucoup moins lisibles qu'à Angkor Thom : en certaines portes on les devine à peine.

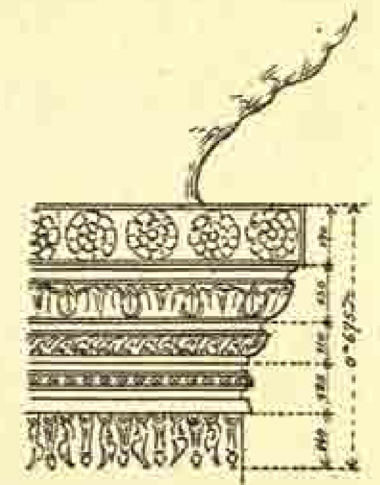


Fig. 9. — Profils et moulures de la corniche intérieure de la porte Est de Ta Prohm.

Comme à Angkor Thom le côté de l'extérieur seul devait présenter des panneaux de fermeture. Les vestibules intérieurs de chaque côté du passage central donnant accès aux chambres latérales sont surélevés de 1m,15 au-dessus du sol : le passage central était dallé en grès dans certaines portes, en latérite et grès dans d'autres, mais le seuil des portes était toujours en grès. La figure 8 montre un relevé pris à la porte Ouest de Ta Prohm du dallage de la moitié Sud du passage central.

Le niveau des deux seuils marqués G (lettre désignant les parties en grès) est surélevé de quatre à cinq centimètres au-dessus du niveau de la latérite. On peut supposer que ces seuils en grès devaient servir quand les portes étaient fermées à isoler plus complètement l'intérieur et peut-être à empêcher l'ennemi de pénétrer en creusant sous la porte.

Les deux salles latérales, fermées sur l'extérieur, comme à Angkor Thom, s'ouvraient sur l'axe du passage central par une porte avec un cadre en grès, sans double cadre formant imposte.

La seconde salle témoigne en général d'un peu plus de soin qu'à Angkor Thom dans la taille des parements des murs en grès sans mélange de latérite : son unique porte avait le même cadre en grès que la porte de la première salle.

Cependant si le parti général reste le même en plan on peut relever quelques différences dans la décoration et la composition des façades extérieures.

D'abord, seul le passage central est surmonté d'une tour et les quatre visages répartis à Angkor Thom sur trois tours sont opposés deux à deux sur une seule, ce qui reproduit à peu près exactement le type des tourelles du Bayon (*Pl. 3 A*). Au-dessus des oreilles des visages ainsi groupés on retrouve la figure à mi-corps tenant

deux tresses tombant verticalement et sous le menton le collier de petits orants également à mi-corps déjà vus à Angkor Thom.

Le haut de la tour est à étages décroissants, le motif de terminaison du sommet au-dessus des couronnes de lotus restant là encore, par suite de sa disparition, à l'état d'hypothèse.

Une des grandes différences à noter dans le parti extérieur de décoration après la suppression des deux tours latérales est le motif d'angle servant d'amortissement à la saillie des porches. Ce n'est plus l'éléphant tricéphale cueillant des lotus mais le Garuda dressé en cariatide tenant dans ses mains levées la queue des serpents dont les têtes s'épanouissent à ses pieds (*Pl. 4 B*). Quelle raison peut-on donner à cette substitution d'un animal à un autre ? Je serais assez porté à croire que les Khmers se sont rendus compte que le motif de l'éléphant dont les trompes semblent déjà un peu grêles pour l'ensemble à Angkor Thom, diminué de grandeur exagérerait encore le contraste.

En tout cas le beau motif du Garuda-cariatide laissant mieux comprendre, en l'accusant mieux, la forme générale de l'architecture et du plan est plus conforme aux lois de l'esthétique et du goût.

Je signalerai l'exécution particulièrement soignée de la tête encadrée d'une quadruple rangée de denticules et la belle ligne du buste se détachant en avant dans un mouvement agressif assez réussi. Là encore, comme dans toute la sculpture khmère en général, quand il s'agit du corps humain ou d'un animal, c'est la partie inférieure et principalement les jambes qui laissent à désirer.

Les murs extérieurs des deux salles latérales sont décorés entre les lignes de moulures de base et de corniche par des bandes verticales et des niches renfermant des personnages du type de celles que l'on rencontre à profusion sur les murs des galeries intérieures et des sanctuaires de Ta Prohm et de Bantéai Kdei. Les murs de la dernière salle montrent même la fausse fenêtre à balustres ronds cachés aux trois quarts par un store baissé qui achève d'apparenter de très près ces édifices au Bayon : nous retrouvons la même habileté de sculpture et les fautes grossières de construction qui sont la caractéristique du temple central d'Angkor Thom. Nous pouvons donc, je crois, placer la construction de Ta Prohm et de Bantéai Kdei à une époque assez voisine de celle du Bayon.

Le mur d'enceinte en latérite n'ayant pas plus de 0^{m},80 d'épaissseur le raccord avec la porte montre un ressaut plus grand qu'à Angkor Thom : suivant le procédé employé couramment par les Khmers en ce cas le mur d'enceinte vient buter dans l'axe d'une fausse porte au motif habituel, colonnettes et fronton, ce dernier dominant la crête du mur.

La distance entre les murs du porche diminuant la portée dans le vide de la pierre linteau qui supporte le fronton extérieur, quelques-uns de ces linteaux sont encore en place et donnent à la porte son véritable aspect (1).

(1) Aux visiteurs d'Angkor qui voudraient se rendre compte de l'aspect d'ensemble de ces portes

D'une façon générale la décoration du temple de Ta Prohm est supérieure à celle du temple de Bantéai Kdei, surtout plus originale et plus variée : on peut voir un exemple de cette richesse de décor sur la base du pilastre Nord de la porte Ouest de Ta Prohm qui s'agrémente d'un charmant petit bas-relief (*Pl. 5 B*).

Le cadre des portes du passage central constitué par les deux montants et le seuil dont j'ai déjà parlé se complète en haut par une traverse monolithe qui partout où elle a subsisté encore en place s'est brisée ou fendue. Ce linteau intérieur, à la naissance de la voûte centrale, est situé à environ 0m,50 au-dessus du niveau de la naissance de la voûte des porches.

Les voûtes intérieures à joints horizontaux réalisent toujours le même empilage sans ligne d'intrados nettement définie : il semble que les voûtes des chambres latérales aient été encore moins soignées que d'habitude car très peu sont restées en place.

Le seul décor intérieur est représenté par la moulure de corniche (fig. 9) dont le profil et l'ornementation sont les mêmes qu'à Angkor Thom.

En résumé on peut dire de ces portes : construction aussi défectueuse qu'à Angkor Thom ; sculpture de valeur égale comme exécution avec un peu plus de recherche et de tenue dans la composition d'ensemble, ce qui donne un aspect moins mou et moins massif.

III. — *Portes de Prah Khan.*

Les quatre portes qui interrompent le mur d'enceinte du temple de Prah Khan au Nord-Est d'Angkor Thom présentent un compromis entre les portes qui viennent d'être étudiées et les entrées habituelles des temples, sanctuaires ou galeries (*Pl. 3 B*).

Elles sont constituées par trois passages nettement séparés, en forme de tours dont celui du milieu est seul de plain-pied avec l'extérieur, les deux passages latéraux étant précédés, extérieurement comme intérieurement, par des porches avec perrons qui mettent dans l'obligation celui qui les traverse de monter pour redescendre ensuite. A proprement parler le mot de passage est impropre pour désigner ces entrées latérales qui ressemblent plutôt à deux petits sanctuaires rattachés à l'entrée principale. La détermination du rôle exact joué par ces entrées ou gopuras des temples (les cinq portes monumentales qui donnent accès à l'intérieur du Palais Royal d'Angkor Thom rentrent dans cette catégorie) reste à préciser. M. Parmentier dans son étude sur Vat Nokor (*BEFEO*, XVI, IV, p. 32) traite cette question et montre que certaines entrées de temples ou galeries ne sont à vrai dire que des tours sanctuaires. J'ai moi-même apporté une contribution à cette hypothèse dans mon étude sur Prah Palilay (*BEFEO*, XXII, 1, p. 130).

je conseillerais d'aller voir pour les ailes latérales la porte E de Bantéai Kdei et pour la partie centrale la porte S du même temple : cette dernière est malheureusement en dehors des parcours et itinéraires habituels.

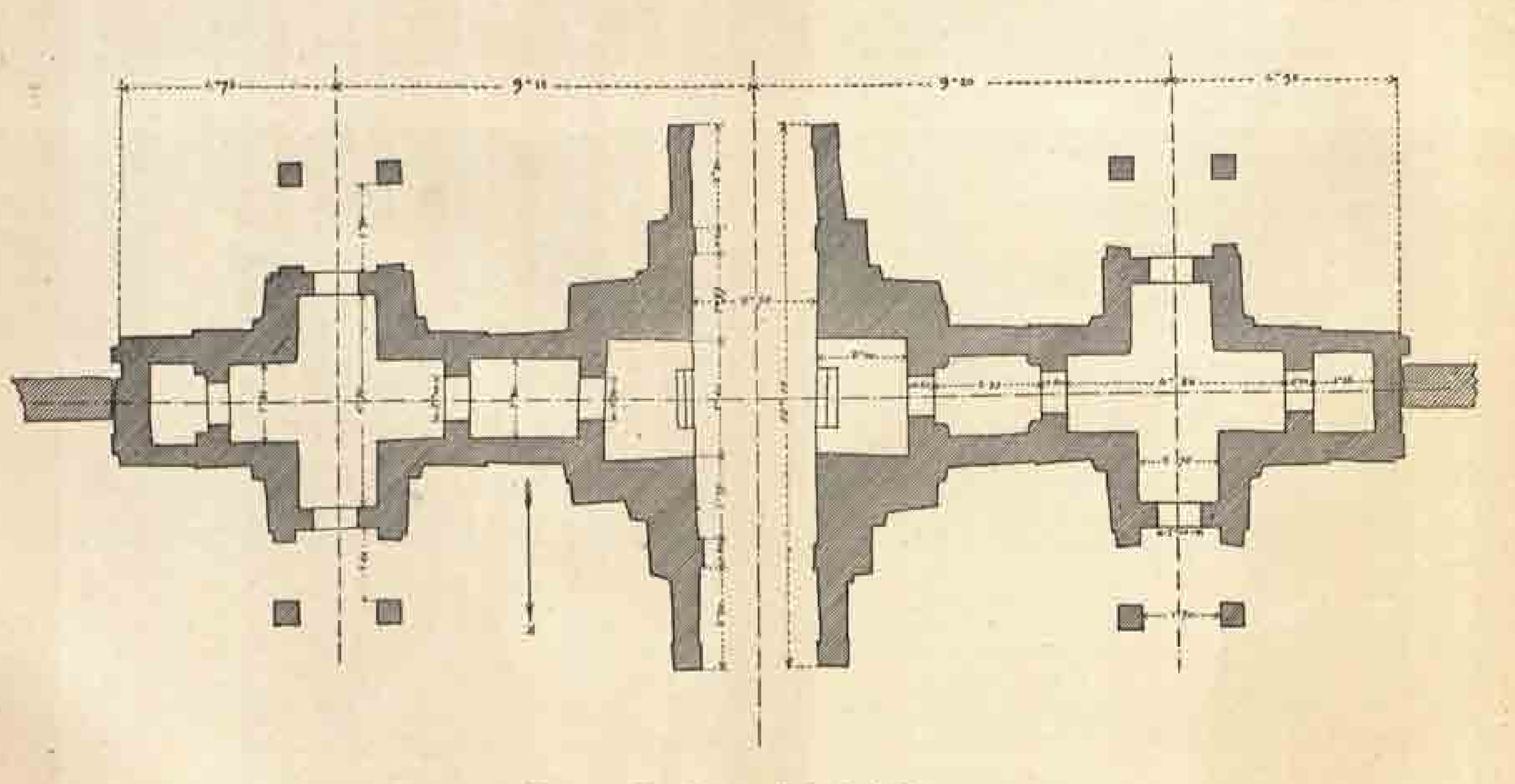


Fig. 10. — Plan de la porte Nord du Prah Khan.



A



B

A : Porte charretière Sud de l'entrée monumentale Ouest d'Angkor Vat. — B : Base de pilastre à la porte Ouest de Ta Prohm.

Pour en revenir à Prah Khan on peut donc dire que les portes extérieures participent à la fois des portes ordinaires et des portes de villes ou citadelles.

Des portes d'Angkor Thom, les portes de Prah Khan ont conservé les éléments suivants : la chaussée extérieure traversant le fossé qui entoure le mur d'enceinte ; cette chaussée longue d'une cinquantaine de mètres et large de seize mètres est bordée comme à Angkor Thom par deux balustrades constituées par le motif des géants portant le nâga.

Toutefois ici le parement extérieur des murs de culée de cette chaussé, tout en grès, est décoré de bas-reliefs, scènes diverses ou divinités debout sous une moulure de corniche.

Le monument de Prah Khan n'ayant pas encore à l'heure actuelle subi le moindre commencement de dégagement, je serai forcément moins étendu et moins précis dans mes descriptions, beaucoup de parties de ce monument restant soit inaccessibles, soit cachées par la brousse et les éboulis. C'est pourquoi le relevé de la figure 10 pris à la porte Nord ne montre pas le soubassement qu'un talus de terre recouvre presque entièrement.

Le passage central est identique en plan et en élévation (à part la disparition des visages sur la tour qui est simplement à étages et à redents) à ceux d'Angkor Thom, Ta Prohm et Bantéai Kdei. L'accès aux chambres latérales se fait également par deux courts escaliers de 1^{m},15 de hauteur franchissant la différence de niveau. Mais ici les entrées ou sanctuaires latéraux sont isolés du passage central par une pièce intermédiaire : la séparation entre ces chapelles et la tour centrale est nettement accusée par des portes avec colonnettes et linteaux du type classique habituel ouvertes sur la chambre intermédiaire.

Extérieurement le porche en saillie montre les deux même frontons à tympans décorés déjà vus dans les portes précédentes ; ces frontons sont encore restés en place à certaines portes, la distance à franchir entre murs étant moindre qu'à Angkor Thom.

Derrière la saillie des pieds-droits indiquant la porte, et toujours du côté extérieur seulement, on retrouve les traces des cavités servant à loger la barre transversale de fermeture, je dis la car il ne semble pas y en avoir eu plusieurs.

L'intérieur du passage central est resté là encore très sommaire avec, pour seul décor, celui des moulures de la corniche haute qui est le même que celui de la porte de Ta Prohm.

Toutefois il semble qu'à Prah Khan l'intrados de la voûte centrale ait été plus soigné ce qui enlève cet aspect de grotte naturelle que j'ai signalé à Angkor Thom.

Les trois tours des entrées de chaque porte de Prah Khan sont du type à étages et à redents avec retraits successifs et décoration des fausses baies surmontées de frontons (*Pl. 3 B*). Ici la ligne architecturale reprend ses droits et n'est plus interrompue par des motifs de sculpture pure.

La sculpture pour elle-même a également disparu des motifs d'angle ornant le mur extérieur des porches. Ce motif est ici remplacé par un contrefort plein qui simule une fausse demi-voûte latérale, motif assez fréquent dans l'architecture du groupe d'Angkor. Ce contrefort est décoré de motifs que l'on rencontre couramment au Bayon : niches avec tevodas, bandes verticales à rinceaux, et fausses fenêtres à balustres à demi fermées par des rideaux, tout cela de facture assez grossière : il est curieux de constater que chez les Khmers chaque fois que l'on trouve un progrès au point de vue architectural la scupture proprement dite diminue de valeur. Il semblerait que l'un de ces deux éléments ne peut progresser qu'au détriment de l'autre.

Les tours latérales sont de dimensions un peu moindres que la tour centrale.

Le mur d'enceinte, en latérite comme à Ta Prohm, est interrompu de loin en loin par un immense bas-relief en grès qui tient toute la hauteur du mur ; il représente un garuda dressé tenant dans ses mains les queues des nagas, motif analogue à celui des portes de Banteai Kdei. « Il est, dit Moura, coiffé de la couronne pyramidale des rois khmers ; ses épaules, ses bras, ses poignets, le bas des pattes sont chargés de bijoux. »

Le mur d'enceinte est du modèle habituel avec bases et corniches moulurées, chaperon demi-cylindrique et couronnement en grès en forme d'arcatures : il mesure 3^{m},60 de hauteur à partir du socle.

IV. — *Portes charretières d'Angkor Vat.*

Avec les portes de Prah Khan nous avons vu un exemple de compromis entre la porte monumentale de ville telle que nous la voyons à Angkor Thom et la porte ordinaire, appelée souvent gopura, des temples khmers.

Avec les deux portes charretières des entrées occidentales de l'enceinte d'Angkor Vat on a plutôt l'impression de se trouver en présence d'une entrée habituelle de sanctuaire dont on aurait enlevé le perron d'accès pour permettre le passage aux véhicules. De plus, ces deux entrées sont traitées comme des motifs tout à fait secondaires dans l'ensemble dont ils font partie. Alors qu'à Prah Khan l'entrée charretière se trouvait dans l'axe principal des avenues et chaussées qui la précédaient, à Angkor Vat les portes charretières sont reléguées tout à fait aux extrémités des ailes latérales du pavillon d'entrée. Ces portes charretières sont donc bien ce qu'on appelle communément des entrées de service. Pour bien marquer leur peu d'importance aucun motif spécial, aucune tour ne vient surmonter la rencontre des deux voûtes qui en constitue la toiture. Ces portes ne sont que des utilités, réservées sans doute aux gens affectés au service du temple : il n'est guère vraisemblable que des rois ou de hauts personnages y soient jamais passés en grande pompe. J'ajoute que la désignation actuelle : porte des éléphants, ne me paraît aucunement justifiée et si des éléphants y passèrent rien ne prouve que cette entrée fut réservée à ces seuls animaux.

En tant que fragments d'un ensemble constituant les entrées occidentales d'Angkor Vat ces portes relèvent d'une étude sur cet élégant morceau d'architecture qui ne rentre pas dans le cadre que je me suis donné.

Je dirai donc sans y insister plus que ces entrées occidentales d'Angkor Vat se composent en tout de cinq portes : trois au centre dont la principale seule est en

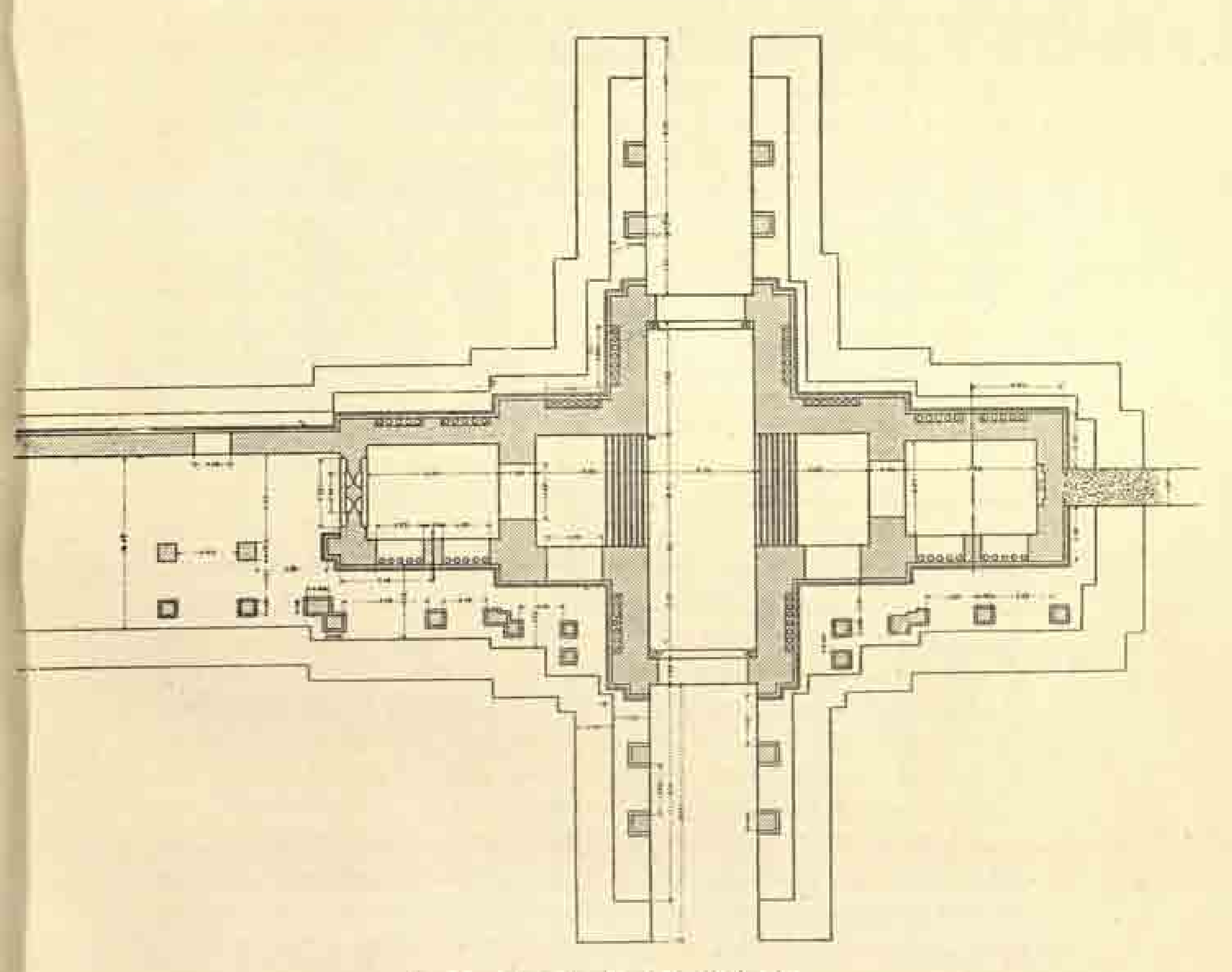


Fig. 11. — Porte charretière Sud d'Angkor Vat.

communication directe avec la chaussée extérieure d'arrivée et la chaussée intérieure qui mène au temple : ici le caractère de chapelles des deux entrées latérales est bien défini par les statues de divinité qui s'y dressent et qui sont d'ailleurs encore honorées.

Aux deux extrémités, terminant la galerie qui continue les entrées latérales, sont placées les portes charretières qui nous occupent (*Pl. 5 A*).

Le temple d'Angkor Vat est isolé, d'abord par un fossé de près de 200 mètres de largeur et ensuite par un mur de clôture en latérite analogue à celui des temples de Bantéai Kdei, Ta Prohm ou Prah Khan. Ce mur n'est interrompu sur chaque face que par un gopura ou pavillon d'entrée dans le prolongement des axes (1) du sanctuaire central ; les trois gopuras Nord, Est et Sud sont à passage unique surélevé avec perron d'accès sur chaque façade. Les deux seuls passages permettant à des animaux ou des véhicules l'accès à l'intérieur de l'enceinte sont ceux que *nous* venons de voir sur la face Ouest.

Il y a lieu de supposer que ces portes rejetées assez loin de l'entrée principale n'avaient aucunement l'importance des portes étudiées précédemment : le mot entrée de service peut donc ici s'appliquer exactement.

M. H. Parmentier dans *BEFEO*, XXI, n° 1, p. 107, dit à propos de ces entrées : « Une raison religieuse sans doute devait interdire l'accès du temple autrement qu'à pied. » Je crois d'ailleurs que cette observation très juste peut s'étendre à tous les temples et sanctuaires du groupe d'Angkor. A ce sujet il faut faire justice une fois pour toutes de cette erreur de certains auteurs qui prétendent que les terrasses, désormais appelées royales et dont le rôle semble à peu près fixé maintenant (2), précédant l'entrée de certains temples (P. Pithu, Prah Palilay, Angkor Vat, etc.) servaient à monter à éléphant ou à en descendre. A défaut de tout autre argument la présence d'une balustrade en nâga surmontant le mur de soubassement extérieur suffirait à ruiner cette hypothèse.

Les deux portes charretières d'Angkor Vat sont en plan nettement séparées des trois entrées centrales et ne communiquent pas avec la galerie qui fait suite à ces entrées ; une fausse porte richement décorée vient boucher cette galerie à son extrémité.

La composition du passage est celle déjà vue (fig. 11) : un couloir central de plain-pied avec l'extérieur et dans l'axe perpendiculaire à ce couloir deux petites pièces surélevées, mais ici ces deux petites pièces prennent jour par des fenêtres à balustres ronds du côté extérieur. La demi-voûte en appentis qui double la galerie voisine se continue pour passer devant ces fenêtres. Ces salles latérales sont à 1m.60 au-dessus du niveau du sol du passage central : le même escalier incommode aux marches étroites des portes précédemment étudiées franchit la différence de niveaux.

Extérieurement le porche formant saillie sur chacune des façades est ici constitué, non plus par deux murs pleins mais par quatre piliers qui supportent la voûte et le fronton terminant cette voûte sur la façade.

Mais nous avons changé d'époque : plus de deux siècles nous séparent des temples et constructions étudiés jusqu'ici. Aussi pour décorer extérieurement les murs en décrochement sur les façades on ne s'adressera plus au sculpteur : aucun motif en

(1) Avec les restrictions déjà faites au sujet de la précision absolue de ces prolongements d'axes.
(2) Cf. *BEFEO*, XVII, 1, p. 66, note 2.

ronde bosse ne viendra rompre la ligne d'ensemble architecturale ; le plan intérieur pourra se lire logiquement sur la façade qui montrera le parement extérieur des murs parallèle au parement intérieur : de fausses fenêtres à balustres, rappels des baies à balustres éclairant les chambres, en seront le seul ornement.

Le règne de la fantaisie, de l'exubérance sculpturale est passé : plus de figures géantes, de motifs décoratifs semblant taillés en plein roc, l'achitecture règne ici en maîtresse et impose la discipline des lignes et des proportions.

Le bas-relief intervient encore dans le décor mais à peine saillant, recouvrant comme une grisaille la surface des murs sans déformer cette surface ; et la finesse de certains de ces bas-reliefs est telle, par exemple à l'intérieur du passage central, que ce n'est même plus le bois ou le métal qu'ils évoquent à l'esprit mais la dentelle et la broderie.

J'ai déjà noté le souci évident de ne pas faire « compter » comme on dit en terme d'atelier ces portes latérales, c'est-à-dire de leur enlever toute importance dans l'effet d'ensemble. Aussi le simple appareil habituel de l'extrados des voûtes qui recouvrent le passage central et les salles latérales profilent leurs décrochements sur le ciel ; les deux salles latérales diminuant de hauteur et de largeur à la fois en s'éloignant du centre, les voûtes suivent le même mouvement ; des frontons ou portions de frontons viennent masquer ces ressauts.

Les mêmes frontons décorent les porches extérieurement avec la ligne déchiquetée de la crête du nâga qui encadre le tympan central. Ces nâgas dont les têtes se relèvent en acrotères de chaque côté du fronton paraissent ici un peu maigres de silhouette avec leurs cinq têtes moins largement déployées qu'ailleurs.

Le décor des tympans est constitué par des rangées de petits personnages dont l'aspect assez confus se rencontre très souvent dans certaines scènes de bas-reliefs de ce temple.

La rencontre du mur de rempart en latérite avec le mur du fond de la chambre extrême en grès vient brutalement interrompre un motif de décor qui n'est que la continuation de celui de la façade intérieure côté Est : tevodas à la base sur un fond en passementerie et frise d'animaux montés sous arcatures.

L'étude de ce joli décor, particulier à ce pavillon d'Angkor Vat, rentre dans une étude générale de ce pavillon. Sur le soubassement précédant le porche en saillie se trouvaient deux lions assis, motif qui se rencontre sur tous les paliers d'échiffre des perrons de l'époque classique, ce qui souligne encore la ressemblance de ces entrées avec les entrées habituelles de temples à perrons.

Quant aux profils de moulures des soubassements, aussi richement décorés d'entrelacs, rinceaux, rosaces, pétales de lotus que ceux de Ta Prohm ou d'Angkor Thom, ils sont ici beaucoup plus accusés, avec les creux et les reliefs en opposition plus marquée, ce qui donne à ces soubassements d'Angkor Vat une puissance particulière. Ceux d'Angkor Thom paraîtraient camardés à côté ; la distinction entre les deux époques est ici manifeste. Tandis que le décor sculptural perd de son énergie

et de sa simplicité pour ne laisser subsister qu'un relief à faibles creux et surchargé, la partie purement architecturale s'affirme et se précise et les profils de moulures s'accentuent.

Le passage central des portes montre encore un dallage intérieur en grès, très usé par les roues de charrettes qui traversent ces portes : un léger ressaut interrompt ce dallage au droit des cadres traités ici en chambranles moulurés, comme toutes les portes de temples. Leurs tableaux sont décorés de ce délicat et charmant motif si fréquent à Angkor Vat de rinceaux ronds entourant de petites scènes à un personnage. Le relief en est si faible qu'on pourrait croire à du cuir repoussé.

Les portes n'étaient pas consolidées par des traverses de bois venant s'encastrer dans les murs : c'étaient de simples vantaux dont les axes de rotation tournaient en haut dans une poutre dont on voit les cavités d'encastrement et en bas dans une crapaudine creusée dans le dallage.

Les deux salles latérales sont décorées à l'intérieur de tevodas : de fausses portes à boutons sur le meneau central décorent les murs du fond.

L'intrados des voûtes, qui devait être masqué par un plafond dont une poutrelle en bois se voit encore à la porte Sud était assez soigneusement retaillé. Là encore nous ne sommes plus à l'époque des matériaux empilés et calés au hasard les uns sur les autres, l'architecte a dirigé la main-d'œuvre et réglé les assises.

En résumé le caractère militaire et défensif dont j'ai pu parler à l'occasion des portes précédentes a tout à fait disparu ici. Il semble qu'à cette époque (fin du xii[e] siècle) les constructeurs n'aient plus à envisager la possibilité de troubles et d'invasions guerrières.

La hâte dans la construction se fait moins sentir : Angkor Vat laisse supposer une époque de paix et de calme où l'on avait du temps devant soi, où l'inquiétude des époques précédentes fait place à une ère de prospérité et de luxe. On pourrait rapprocher les deux époques d'Angkor Thom et d'Angkor Vat, la première de notre moyen âge aux châteaux-forts puissants et robustes nécessités par l'obligation de se défendre et de lutter sans cesse contre des agressions fréquentes, la seconde de notre Renaissance, où les châteaux, les palais aux fines ciselures aux architectures élégantes se multiplient après que le pays a retrouvé le repos et que la royauté a enfin triomphé de la féodalité.

Le rapprochement pourrait peut-être se poursuivre encore plus loin, car il semble qu'à l'époque d'Angkor Vat une influence classique où se ferait sentir un peu de notre esprit latin, pondéré et équilibré ait imprégné l'art khmer en introduisant une clarté et une logique qui ne sont pas familières à l'Extrême-Orient. Mais, comme dit Kipling, cela fera l'objet d'un autre conte, ou plutôt d'une autre étude.

(Clichés et dessins de l'auteur.)



Trône du couronnement du Roi du Cambodge. Bois sculpté, doré et incrusté.

II

EXEMPLES D'ART CAMBODGIEN CONTEMPORAIN

PAR ANDRÉ SILICE
Directeur de l'École des Arts Cambodgiens.

Peu à peu l'art cambodgien contemporain prend la place qu'il doit occuper dans les arts d'Extrême-Orient, ou plus justement reprend le rang auquel il a droit. Après six siècles de décadence il apparaît nouveau dans un monde où il semble que tout ait déjà été approfondi, où il paraît difficilement croyable que puisse surgir encore de nos jours une formule inédite pour les artistes et les lettrés. Nous nous proposons de publier ici, dans chacun de nos fascicules, les œuvres de l'art cambodgien contemporain les plus caractéristiques, celles où s'affirment le mieux le tempérament et la maîtrise des ouvriers du Cambodge actuel. Un certain nombre de ces pièces ont déjà été publiées dans les numéros précédents de cette Revue, et déjà il devient évident que les artisans de nos jours s'affirment les descendants des maîtres d'autrefois. Les traditions toujours respectées leur ont sauvegardé une originalité qui leur donne une place de premier rang parmi les artistes d'Extrême-Orient. La discipline classique, loin de les rendre esclaves du passé, leur a permis de conserver le style, sans lequel il n'est point d'œuvres d'art, et loin de porter atteinte à leur personnalité, leur a laissé une entière liberté de composition. Les exemples abondent ; ceux que nous présenterons ici seront pris dans tous les genres : ils seront choisis parmi les modèles créés par les professeurs et les élèves de l'École des Arts cambodgiens, ou parmi ceux composés par les artisans des corporations contrôlées par la Direction des Arts ; tantôt ils seront pris parmi les pièces du Trésor Royal ou bien extraits de collections particulières, ou encore photographiés dans les pagodes et les monastères et servant aux cérémonies du culte. Dans tous, on retrouvera cette forte discipline classique qui a permis aux Cambodgiens de s'assimiler et de faire leurs les apports des peuples voisins au point de les rendre parfois méconnaissables et leur a donné la rare fortune de pouvoir échapper aux influences occidentales dont on voit tant d'irréparables ravages dans les arts d'Extrême-Orient.

Les deux *planches 6* et *7* représentent le trône de couronnement des rois du Cambodge. Il est à triple étage, construit en bois sculpté, laqué et doré et enrichi de clinquant de diverses couleurs (plomb vitrifié d'origine chinoise). Sa hauteur totale est de 7^m^,98, sa largeur de 6^m^,10. Le socle appelé en cambodgien « Vekéion », en siamois « Thaï krŏn » mesure 2^m^,20 de hauteur et 6^m^,10 dans sa plus grande largeur; il est composé de trois assises sculptées, son plan est de forme cruciale à redents. La guérite qui le surmonte est composée elle-même d'un corps (2^m^,10) et d'une toiture (3^m^,21). La toiture supportée par des Hamsa est le « Prasat Moan Dap »; le trône proprement dit, lorsqu'il sert à l'exposition du Buddha ou lorsqu'un bonze s'y assied pour prêcher se nomme « Ballang ». Lorsque c'est le roi qui y siège — et cela n'a lieu qu'une fois — lors de la fête de son couronnement (Réach Pisak), il s'appelle « Bossaubok » et alors l'ensemble comporte un parasol à neuf étages superposés (Svet Tra Chat) surmonté d'une pointe en or ciselé. L'escalier qui donne accès au trône est placé à la partie postérieure du socle et se nomme « Assachan ». Enfin les rideaux fixés après les colonnes soutenant le Prasat Moan Dap sont en soie lamée d'or. Le trône fouillé de sculptures d'une richesse qu'il est difficile d'égaler offre un ensemble somptueux et qui frappe l'œil tant par l'imprévu et l'originalité de sa silhouette que par le fini de son exécution. Le motif décoratif rituel interprété ici est le Nâga très stylisé et d'influence siamoise. Dans son ensemble, l'aspect général rappelle la richesse des motifs angkoréens, mais il serait impossible d'en retrouver la construction dans les exemples de cette époque. L'agencement des courbes, leur développement et l'interprétation sont entièrement modernes. Un seul parallèle pourrait être permis avec la courbe de la queue du Garuda — *planche 7* du présent fascicule — qui vient d'un bas-relief d'Angkor Vat, mais il ne faut voir là qu'un rapprochement visuel et fortuit.

La *planche 8 B* montre le parti que les artisans peuvent tirer d'un motif purement classique : c'est une application du décor angkoréen. L'objet est un chapeau de lampe électrique, s'adaptant à une carcasse d'abat-jour, monté sur une colonne de bronze de même style. La pièce en bronze, elle aussi, a été composée et exécutée par l'atelier de fonderie de l'École des Arts. C'est un plateau de 0^m^,29 de diamiètre et de 0^m^,10 de la base à l'extrémité de la pointe ; le procédé employé est le plus ancien connu : celui de la cire perdue : une plaque de cire est appliquée sur une forme fixée à l'extrémité de la toupie du tour cambodgien au moyen de laque. La forme est tournée comme une pièce de bois, puis sculptée avec des ébauchoirs de corne. Une fois terminée, elle est recouverte de couches successives d'une boue d'argile finement broyée avec de l'eau jusqu'à ce qu'elle soit entièrement emprisonnée dans une chape dont les dernières couches sont faites d'argile mélangée à de la balle de paddy — ceci afin d'éviter les craquelures. Les évents nécessaires ont été ménagés et le tout étant bien sec, le moule est alors chauffé au charbon de bois de façon à faire fondre la cire qui s'écoulera au dehors. Au moment de la fonte, le moule ainsi obtenu est chauffé au rouge et on y verse le métal en fusion. Ce

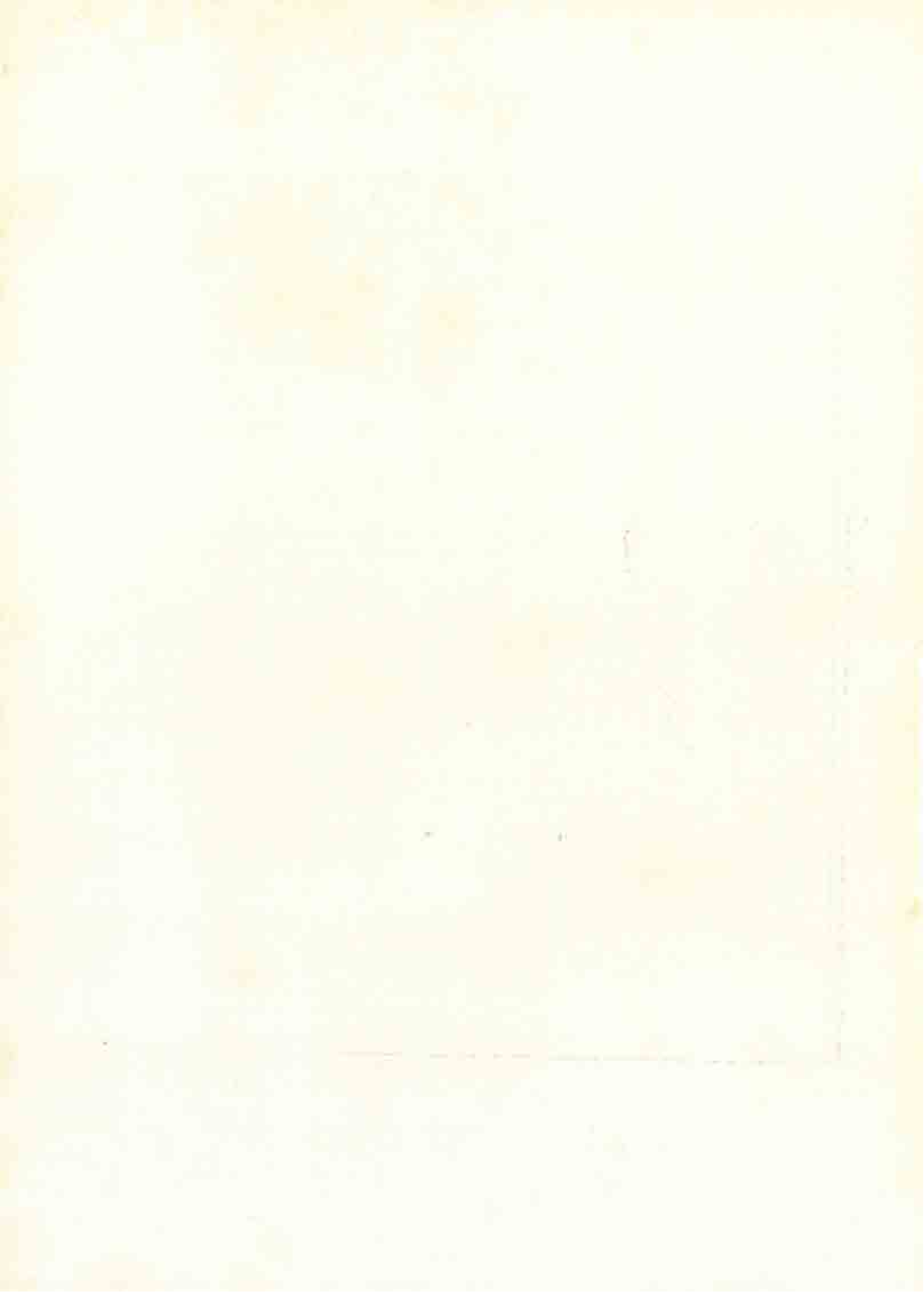
procédé, lorsque l'opération est menée à bien, reproduit avec une exactitude absolue les moindres détails de la cire originale : l'exemplaire obtenu est unique et conserve ainsi toute sa valeur d'œuvre d'art. Dans ses grandes lignes, ce procédé est également employé par les fondeurs européens seulement pour des œuvres de petites dimensions ; les Cambodgiens s'en servent pour des pièces importantes, et nous publierons dans un prochain numéro une statue de bonze assis, de grandeur naturelle et fondue à cire perdue.

Deux assiettes peintes (*Pl. 8 A*) représentent deux épisodes de Râmâyana. Elles sortent de l'atelier de dessin de l'École des Arts, ont été composées par des élèves de troisième année et servent de modèles à l'atelier annexe de l'école résidentielle de Kompong Chhnang. Elles sont peintes avec des couleurs chinoises broyées à l'eau additionnée de colle sur une terre rustiquement travaillée dans une localité voisine de Phnom Penh où se fabriquent les ustensiles de ménage cambodgiens, à Kompong Chhnang (= rive des marmites) (1). Certaines parties en sont dorées. Ce sont des enluminures se rapprochant plutôt des peintures indiennes et des miniatures persanes que de la peinture chinoise. Ce genre de travail est employé pour l'ornementation intérieure des pagodes : le cloître et les murs de la pagode d'argent au Palais royal de Phnom Penh sont entièrement décorés de cette manière, ainsi que l'intérieur de la pagode Onalum. Les scènes représentées sont des épisodes du Râmâyana, des scènes religieuses tirées de la vie de Buddha ou des légendes du pays. Les deux spécimens reproduits appartiennent au Râmâyana. L'un est un combat singulier entre deux personnages de l'armée des singes : Hanuman le singe blanc lutte avec Nilaphat le singe rouge qui l'a provoqué. L'autre nous montre Hanuman enlevant dans les airs Ben Néak Kay qui a pris le visage et la forme de Sita, femme de Rama que ce dernier envoie à Langka pour essayer de la substituer à la prisonnière de Ravana roi des Râkshasas. Dans un précédent numéro de cette Revue, M. Groslier a décrit la psychologie et les méthodes de travail de l'artisan cambodgien dont les œuvres sont toujours anonymes (2). L'artiste khmer ne peut attirer l'attention et affirmer sa personnalité que par l'exactitude des couleurs dont doivent être peints tel ou tel personnage, la précision de ses attributs distinctifs, enfin la maîtrise avec laquelle le tout est exécuté. Un texte explicatif ou bien le nom seul des personnages accompagne généralement le sujet traité ; écrit en « caractères de cachet » il rappelle la coutume des artistes persans, suivie également par les peintres d'estampes japonaises des XVIIe et XVIIIe siècles, et entre dans la composition de manière à ajouter à l'aspect décoratif de l'enluminure.

(1) Cf. Groslier, *Recherches sur les Cambodgiens*, chap. XIII, p. 129, Challamel, Paris, 1921, et Stœckel, *Art et Archéologie khmers* : Matériaux pour servir à l'étude de la Céramique, T. I, p. 149.
(2) *Art et Archéologie khmers*, T. I, p. 125. La psychologie de l'artisan cambodgien.



Trône du couronnement du Roi du Cambodge. Détail du décor sculpté.



III

LA CÉRAMIQUE DANS L'ANCIEN CAMBODGE

(ESSAI D'INVENTAIRE GÉNÉRAL)

PAR A. SILICE ET G. GROSLIER

Nous avons, dans le fascicule 2 du tome I de la présente revue, sommairement esquissé en quoi consistait la céramique ancienne du Cambodge et exposé l'idée que l'on pouvait s'en faire d'après les exemples venus au jour. De très nombreuses trouvailles réunies depuis au Musée Albert Sarraut paraissent avoir fait avancer la question et si elles ne l'ont pas simplifiée, elles nous offrent du moins un terrain plus solide et une argumentation plus variée.

En premier lieu, les lignes générales tracées dans nos « Recherches sur les Cambodgiens », chap. XIII, peuvent être considérées comme acquises. Nous discernons :

A. — Une céramique indigène dont quelques vestiges furent trouvés dans les stations préhistoriques.

B. — Une céramique chinoise importée depuis l'époque des T'ang au plus tard.

C. — Peut-être une céramique absolument chinoise de forme et de procédé, mais confectionnée sur place avec des matières premières trouvées dans le pays (argile, kaolin) et d'autres, importées (émaux).

D. — Une céramique de technique analogue à B-C, influencée par elles, mais nettement khmère par les formes, le décor; répondant directement aux usages indigènes, à ses cultes ou à son architecture. C'est elle que nous appelons jusqu'à nouvel ordre céramique khmère.

E. — Céramique étrangère et non identifiée.

On conçoit dans un tel mélange (qui dut commencer très probablement, dès le début de notre ère) qu'une céramique intermédiaire entre C et D exista, ouvrée de main chinoise, traitée « en chinois », d'après des modèles ou à des fins khmers, céramique où il devient impossible de doser ce qui est proprement chinois et ce qui peut être indigène. Aussi, ne nous aventurerons-nous pas à retenir de telles nuances,

Notre but aujourd'hui sera donc de procéder à un inventaire descriptif et à un premier classement de la céramique ancienne du Cambodge. En ce qui concerne les pièces nettement chinoises, nous suivrons la terminologie déjà en usage. Et nous expliquerons, au fur et à mesure de nos besoins, les conventions auxquelles nous devons faire appel en présence des vases khmers proprement dits dont nous ne savons ni les noms anciens, ni l'usage et dont les formes et les procédés ont, de nos jours, complètement disparu.

A. — La céramique préhistorique.

La question reste entière en raison de la rareté des spécimens que l'on connaît. Deux stations préhistoriques existent au Cambodge signalées par des publications déjà anciennes. L'étude très délicate de ces gisements appartient aux spécialistes. Nous donnons ici, fig. 12, à titre d'aperçu, copie des dessins publiés par Moura, dans *Le Royaume du Cambodge*, I, Leroux, Paris, 1883, pp. 49 et 145 et ne pouvons renvoyer, d'autre part, qu'aux *Rapports sur les objets de l'âge de la pierre polie et du bronze recueillis à Somron-sen* par le Dr Corre, dans Excursions et Reconnaissances, Saigon, 1879, p. 84 et 167 ss. Ce dernier auteur donne une description très minutieuse des poteries découvertes par lui : une dizaine au plus. Malheureusement, aucune image n'illustre la publication.

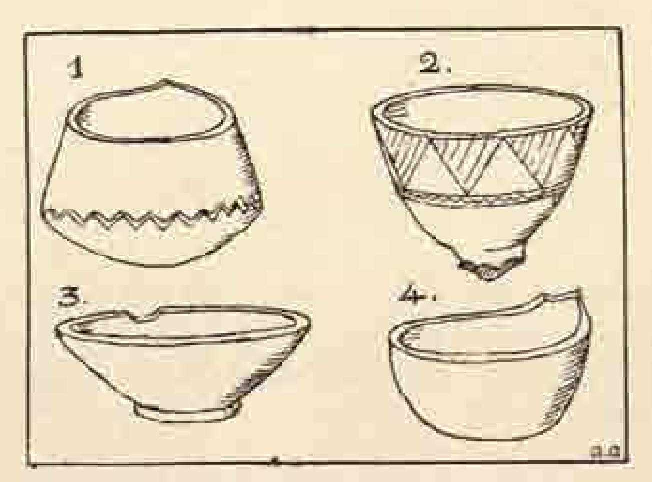


Fig. 12. — Poterie préhistorique d'après Moura : *Le royaume du Cambodge*, I, p. 49 et 146.

B et C. — La céramique chinoise.

La céramique chinoise paraît avoir été de tous temps l'objet d'un commerce prospère dans tout l'Extrême-Orient. Cette industrie nationale, florissante dans son pays d'origine, trouvait autrefois au Cambodge un très riche marché où sans doute nulle concurrence ne se présentait. Les commerçants chinois, seuls détenteurs d'une marchandise nouvelle, avaient donc là un débouché incomparable et sur ce point ils durent être, comme ils le sont encore, les maîtres incontestés du marché. C'est dans la majeure partie des cas, une céramique populaire que nous rencontrerons — pièces

fabriquées pour l'exportation, objets usuels à bon marché, tasses, théières, flacons ou jarres. Par exception nous en trouverons qui auront à nos yeux une valeur en tant qu'objet de collection, soient qu'ils aient répondu à un besoin de luxe, soit qu'ils aient été destinés aux cérémonies du culte. Mais jusqu'à présent nous n'avons pas eu entre les mains de ces vases précieux, de ces statuettes, de ces petites boîtes faites surtout pour le plaisir des yeux et qu'ont aimés les raffinés chinois. L'objet d'art, le bibelot ne se sont pas révélés : cela tient peut-être à ce que le Khmer très attaché à ses coutumes n'a vu que le côté pratique de cet art qui se révélait à lui et, de nos jours encore, on chercherait en vain dans les boutiques chinoises du Cambodge, le bibelot de vitrine inutile et charmant. Cependant il y eut des pièces rares, présents apportés par les commerçants chinois à de grands personnages ou commandes à lui faites par l'acheteur désireux d'offrir à son chef ou au temple un objet de prix ; leur valeur fut peut-être cause de leur perte, convoitées qu'elles furent par les pillards ou les vainqueurs du moment. On en trouve en petit nombre, beaucoup sont cassées et les tessons que nous possédons nous font regretter leur disparition.


Fig. 13.

La classification de la céramique chinoise a été faite. Aussi, nous nous bornerons à signaler les époques représentées au Cambodge, à en décrire les pièces les plus intéressantes et à révéler un fait nouveau sur lequel nous n'avons encore que des données imprécises : l'existence d'une céramique chinoise, d'art et d'inspiration, mais fabriquée au Cambodge avec des matériaux du pays.

Les pièces les plus hautes en date sont de l'époque T'ang : verseuses à eau, théières, boîtes à thé, objets bon marché de fabrication peu soignée. Telles sont trois boîtes à thé sensiblement ovoïdes alors qu'elles voudraient être cylindriques, estampées par moitié dans un moule. Les deux côtés furent ensuite recollés suivant un axe vertical. Le goulot fait à part fut ensuite ajusté sur le tout. La mieux conservée est émaillée de vert « jeune pousse » qui dut être assez éclatant. Les trois pièces sont semblables de taille, forme et émail et leur décor ne se différencie que dans des points de détail. C'est le dragon adorant la lune en léger relief : des bordures d'ornements ou de feuillage se raccordant mal ou ne se raccordant pas du tout. L'une de ces boîtes est manifestement fabriquée avec deux moules différents que l'on a rapprochés au petit bonheur. Dans la même série, une théière beaucoup mieux faite, terre blanchâtre tirant vers le jaune clair (*Pl. 9₁*). Enfin (1) une grande verseuse à eau à décor côtelé en forme de carafe et trois petits compte-gouttes d'écritoire (*Pl. 9₂,₈,₉,₁₁*), dont le dernier, de facture très soignée, montre un bel émail vert sombre et brillant d'une

(1) On trouvera les dimensions et les lieux d'origine des pièces citées en fin d'article.

fraîcheur remarquable. Ces objets trouvés dans des fouilles sur divers points du pays étaient accompagnés de pièces de monnaie dont l'une assez bien conservée est une sapèque de bronze portant des caractères de la dynastie T'ang (713-742).

Un deuxième type de céramique de cette époque nous donne une théière ovoïde et un vase piriforme à goulot évasé, toujours de même terre et de même émail. Mais ici le décor floral est gravé au poinçon dans la pâte fraîche : le dessin en est assez grossier et lâché, quelques traits indiquent une fleur méconnaissable et l'espace ainsi délimité en creux a été recouvert d'un émail de fer violet sale ou jaune sans aucun soin et sans souci de tenir compte du dessin. Les couleurs chevauchant les unes sur les autres ajoutent encore à la confusion et l'aspect général est assez informe. Telles quelles ces deux pièces sont cependant les mieux conservées de la série et il semble qu'elles soient sorties de la même fabrique (fig. 14, 15).



Fig. 14.

Avec la période Song, apparaissent des poteries plus variées et surtout beaucoup plus soignées. D'un grès très dense dont la pâte fine est d'une dureté et d'un poids considérables, leur matière les a préservées de la destruction. Les terres employées sont de couleur brun rouge, grise ou de ces grès kaolinés blancs qui se rapprochent de la porcelaine et dont la cassure est nette et brillante. Les couvertes, pour la plupart gris-vert ou brun-vert, craquelées ou non, sont épaisses, les formes élégantes. Peu ou point de décor qui réside le plus souvent soit dans un côtelé extérieur, une légère couronne de feuillage, une chimère gravés au trait dans la pâte sous la couverte qui en remplit les creux. Toutes prouvent un art supérieur, une technique qu'il sera difficile de surpasser dans la suite. Elles sont presque exclusivement représentées par deux types de forme. Des vases sensiblement sphériques et des bols ou tasses. Les récipients à parfum, semblables à ceux encore en usage, se trouvent en grand nombre — petits, à goulot évasé, à col étranglé et bas, généralement craquelés et d'une couleur d'émail se tenant toujours dans les tons bruns, brun-vert, gris-vert clair ou vert sombre. Ils n'ont guère plus de cinq à six centimètres de haut et sont très probablement sortis de la même fabrique. A cette même catégorie appartiennent (*Pl. 9, 10*) deux petites assiettes semblables par leur matière et leur émail aux petits pots à parfum : l'une au bord ondulé, l'autre circulaire. Dans d'autres cas, ces récipients portent une couverte gris clair et un décor bleu représentant un cerf dans les feuillages, fait rapidement en quelques traits de pinceau (fig. 16, 17). Ils sont à panse plus ou moins rebondie, à

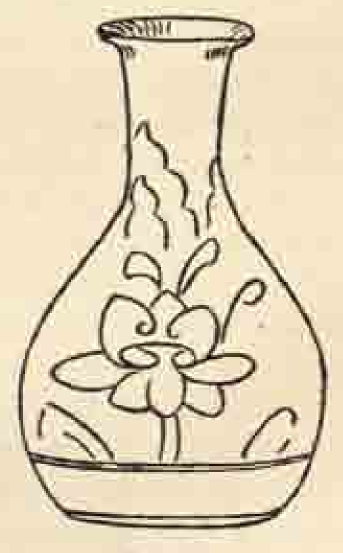


Fig. 15.

col parfois s'y rabattant ou plus droit. On les découvre en quantités considérables. La majeure partie vient de la province de Kompong Chàm dans sa partie Est et Sud-Est entre le Mékong et la Cochinchine. On en a trouvé également à Phnom Penh sous un sema et dans la province de Kandàl.





Fig. 16.



Fig. 17.

Récemment il nous fut donné de voir à l'exposition rituelle organisée chaque année à l'occasion de l'anniversaire de Sa Majesté, quelques grandes coupes à bord évasés ou en forme de bols hémisphériques de même terre dure et de même émail gris-vert que les pots à parfum mentionnés précédemment. Figurait encore un plat creux de trente centimètres de diamètre environ décoré de feuillages stylisés en relief sous couverte vert amande, pièce de tout premier ordre appartenant au trésor de la pagode de Botum Vodei et qui annonce les céladons de l'époque Ming.

Avec la période Ming, nous trouvons une variété plus grande encore dans les formes, les terres et les couleurs. La porcelaine véritable apparaît. Les relations avaient dû se resserrer, le commerce s'étendre. La fabrication de la céramique connut sous la dynastie des Ming sa plus haute prospérité et son art le plus pur. Son activité commerciale attestée par les registres des fabriques de King-Tö-Chen ayant pu rencontrer la puissance khmère à son apogée, il s'en serait suivi que les commerçants chinois eussent élargi le champ de leurs transactions : le nombre et la variété des pièces que nous possédons de cette époque en font foi. Les grès, kaolinés pour la plupart, sont d'une facture irréprochable. Le *n° 13* de la *Pl. 9* dont malheureusement il ne nous reste qu'un fragment permet de le constater. Nous avons pu approximativement le reconstituer : c'était un plat d'environ 0m,45 de diamètre, d'une pâte blanche très fine couverte d'un émail céladon. Creux, côtelé dans la courbe intérieure, sa périphérie dentelée en accolades s'évasait en un large bord presque horizontal. Le morceau a été trouvé lors des travaux effectués pour le dégagement du Phiméanakas dans le groupe d'Angkor. La plupart de ces pièces sont assez semblables à celles de l'époque Song. Tels sont ces grands bols, ces coupes massives,

lourdes qui marquèrent après un siècle d'interruption environ la reprise de l'art des potiers, lors de la restauration de la dynastie chinoise, lorsque les fours, éteints en grande partie par l'invasion des cavaliers mongols, se rallumèrent. Les potiers reprirent alors les traditions et les méthodes de fabrication des Song. La qualité de l'émail offre désormais un aspect plus froid, plus mince avec une tendance marquée vers le céladon. Et de même qu'à l'époque Song se rencontrent en grand nombre les petits pots à parfum, à huile de senteur, le décor apparaît sous couverte en creux ou en relief. On observe plus de variété dans les formes souvent ornées de deux ou quatre petites anses rondes attenant au col ou posées sur le haut de la panse (*Pl. 9A. II*). Les couleurs se multiplient, les blancs sont « durs comme la pierre de jade », les bleus « semblables aux lambeaux de ciel aperçus entre les nuages après la pluie ». Le décor délicat, posé en guirlande sur la partie supérieure de la panse, en fait la pièce rare recherchée des collectionneurs. Ces spécimens annoncent la porcelaine fine et transparente des T'sing — qui devait marquer l'apogée de cette fabrication. Nous avons déjà publié dans cette Revue la reproduction d'une assiette verte à décor bleu représentant un paysage (1) marquée Tcheng Houa (1465-1467) ainsi qu'un bol en porcelaine grise craquelée portant la marque de règne de l'empereur Wan-Li (2) (1573-1619). La série des porcelaines du Musée A. Sarraut s'est augmentée depuis peu de petites boîtes circulaires, plus larges que hautes.

Le couvercle de l'une est orné d'un chrysanthème en relief sous couverte brun-vert largement traité — celui de l'autre (*Pl. 9II*) est agrémenté d'un fin décor gravé, émaillé de blanc. Ce sont les meilleurs spécimens de porcelaine Ming que nous possédions. Enfin à cette époque appartiennent deux théières en cette terre cuite rouge que les Portugais nommèrent « Boccaro ». Elles sont entièrement recouvertes d'émaux de différentes couleurs sur un fond noir. Le décor en relief se compose d'objets rituels répartis dans des cartouches et d'un dragon également en relief. Les bols en porcelaine sont pour la plupart du type courant en usage encore de nos jours, de format moyen, blancs à décor bleu. Ils n'offrent rien de particulier sauf un, assez curieux, dont l'assiette est constituée par un évidement pris dans l'épaisseur de la porcelaine, recouvert d'un très bel émail vert amande. Il est décoré intérieurement d'une chimère gravée largement dans la pâte ; c'est une fabrication dont il existe peu d'exemples et qui méritait d'être signalée ici.

Avec les T'sing, la céramique prend une grande diversité de formes et de décor. Le grand nombre et le peu d'intérêt que présentent en général les porcelaines de cette époque trouvées au Cambodge les ont fait écarter par la Conservation du Musée (3).

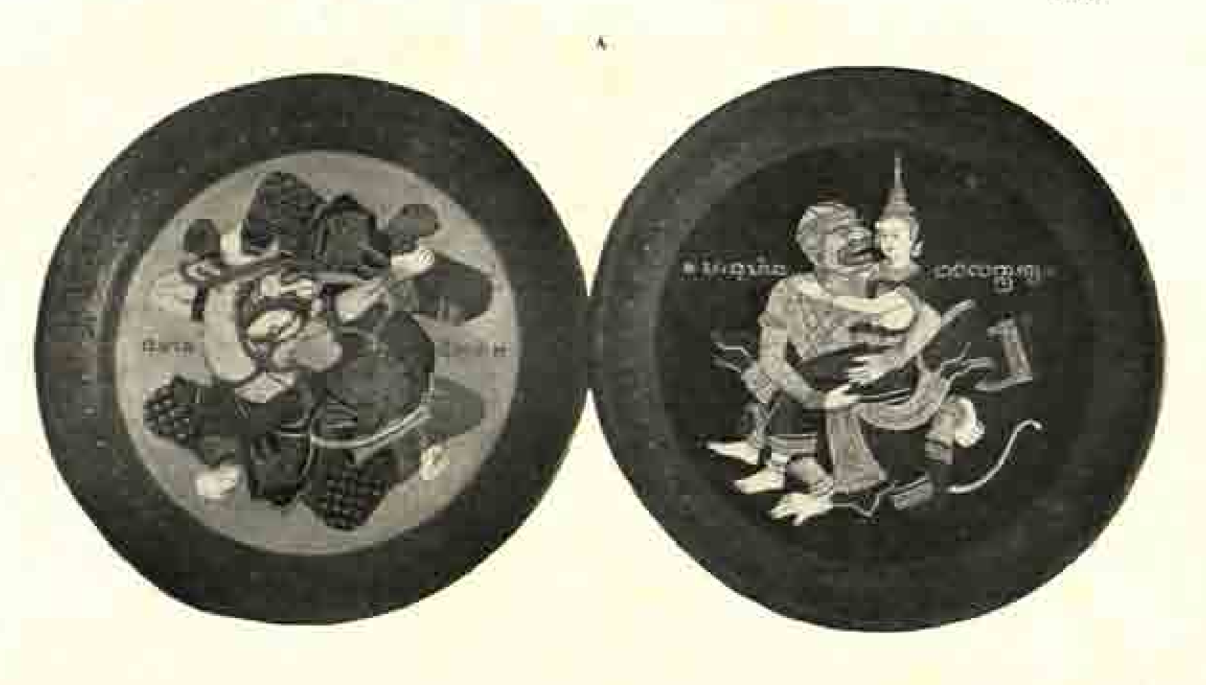
Une série de pièces doit cependant arrêter l'attention. Ce sont des objets destinés

(1) *AAK.*, tome I, fas. 2. *Pl. 8. E.*

(2) *AAK.*, tome I, fas. 2. *Pl. 8. H.*

(3) Sauf les pièces provenant de fouilles. Parmi elles, citons une assiette bleue décorée d'un dragon d'or sur couverte, marquée Kién Loug ; une soucoupe blanche à décor d'ornements bleus, marque Kia King.

A



B



A : Enluminure sur assiettes, rehaussée d'or. — B : Disque d'abat-jour, bronze. Décor classique du x-xi[e] siècle.
(Modèles établis à l'École des Arts Cambodgiens de Phnom Penh.)

à la clientèle siamoise ou cambodgienne : bols, avec ou sans couvercle, de toutes tailles, petits pots sphériques dont le couvercle percé d'un trou permettait d'y fixer un ornement d'or émaillé, urnes funéraires, etc... Ils sont fait d'une porcelaine blanche. Les Cambodgiens les désignent sous le nom de « Panh charong » — cinq couleurs — quoique en réalité ils en comportent parfois beaucoup plus ou que, même ils soient monochromes. Les émaux verts, violets, rouges s'y mêlent au noir et à l'or et la composition dont ils sont ornés tire habilement parti de réserves laissant apercevoir l'émail blanc pur de la couverte. Le style même de cette décoration permet de

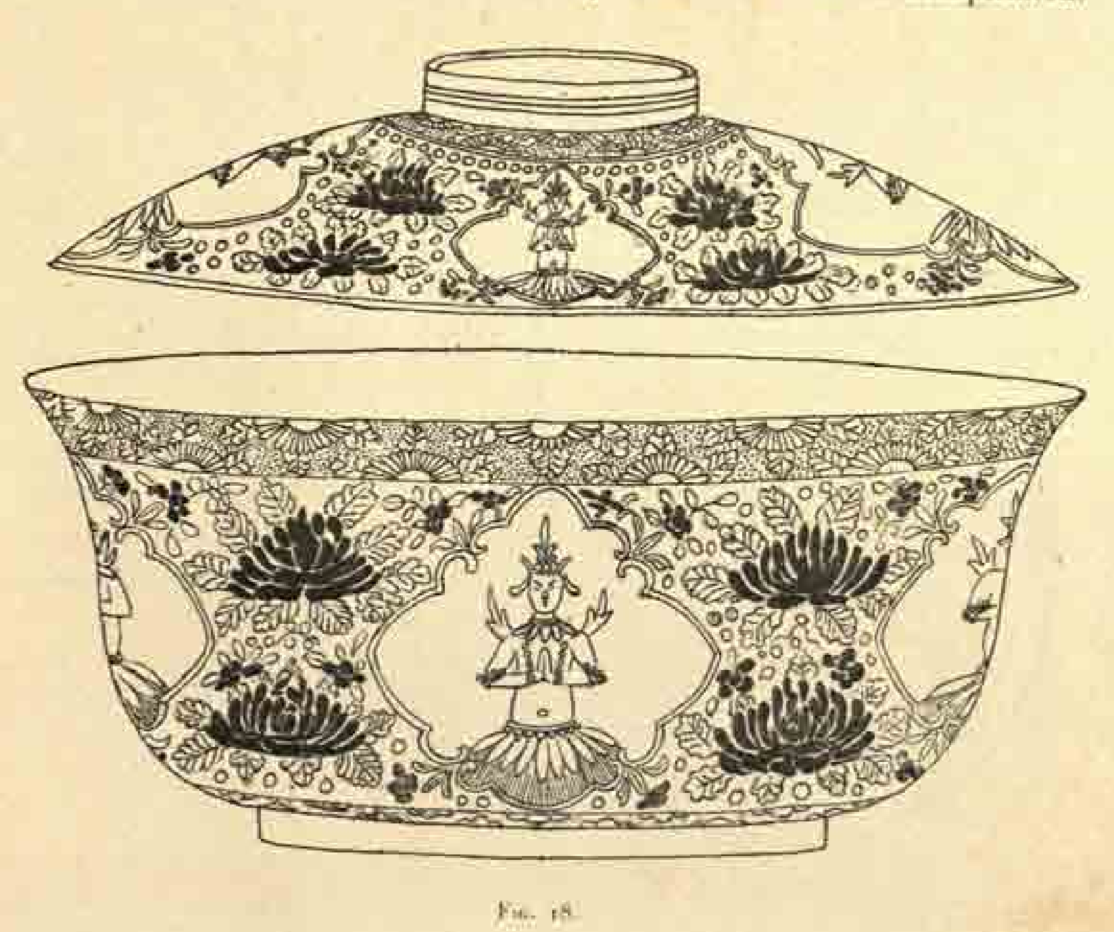


Fig. 18.

distinguer dans cette série une famille d'un genre particulier. Elle est composée de pièces recouvertes de fleurs ou de feuillages où passent des insectes ou des oiseaux multicolores posés sur couverte. Un fond parfois doré relie tous ces éléments et laisse en réserve une sorte de cartouche dans lequel est peint un personnage en prière. Les Cambodgiens les appellent « Tep Pranâm » (fig. 18). Parfois le médaillon a un fond de couleur sur lequel le personnage s'enlève en blanc, parfois le cartouche contient un éléphant surmonté d'une tour sur fond blanc. Les Chinois n'ont pas suivi de très près le style siamois ou cambodgien qu'ils prétendaient imiter. Les personnages sont nus, vêtus d'une collerette, de plusieurs colliers et de bracelets à chaque bras.

aux poignets et aux coudes. Ils se terminent à la ceinture par une sorte de jupe qui est, en plus grand, la collerette du haut. Elle entoure la taille au-dessous du nombril avec une ceinture de couleur différente qui semble vouloir représenter une ceinture en or. Un mokot surmonte le tout avec deux épaulettes en « flammes », et, avec le geste des mains jointes, ce sont les indices qui nous renseignent sur la nationalité du personnage. Les cartouches où sont représentés les éléphants témoignent de la même liberté ; les animaux ont l'air d'avoir été dessinés par des gens qui n'en avaient jamais vus, la tour qu'ils portent sur leur dos rappelle beaucoup plus une tour de Confucius que le palanquin en dôme habituel ; elle est à triple étage, à toits débordants et relevés avec des ornements qui sont probablement les petites cloches que l'on accroche autour des pagodes. La toiture supérieure est terminée par une pointe et le tout repose sur un tapis de selle tombant jusqu'à terre. Le reste du décor est manifestement chinois, feuillages et fleurs, oiseaux et insectes sont représentés au naturel tantôt symétriquement placés par rapport aux cartouches, tantôt librement posés sans souci d'un ordre préétabli. Des bordures les encerclent et le fond extérieur du couvercle contient un petit motif de fleurs ou un macaron représentant un chrysanthème stylisé semblable à une armoirie japonaise. L'ensemble rappelle les porcelaines de la famille verte. Les autres pièces de la série sont de composition moins riche ; ce sont des entrelacs de feuillages et d'ornements, des flammes disposées en semis d'or et de rose sur le fond blanc de la couverte. D'autres nous montrent un décor floral régulièrement posé en tranches verticales tout autour de la panse ou bien encore des scènes de légendes du pays peintes au hasard du pinceau comme le style Kang Hi et Kien Long en donnent tant d'exemples. Là encore mêmes libertés prises avec la documentation, mêmes erreurs dans la représentation du costume et des accessoires ; ce sont des légendes cambodgiennes racontées à la chinoise.

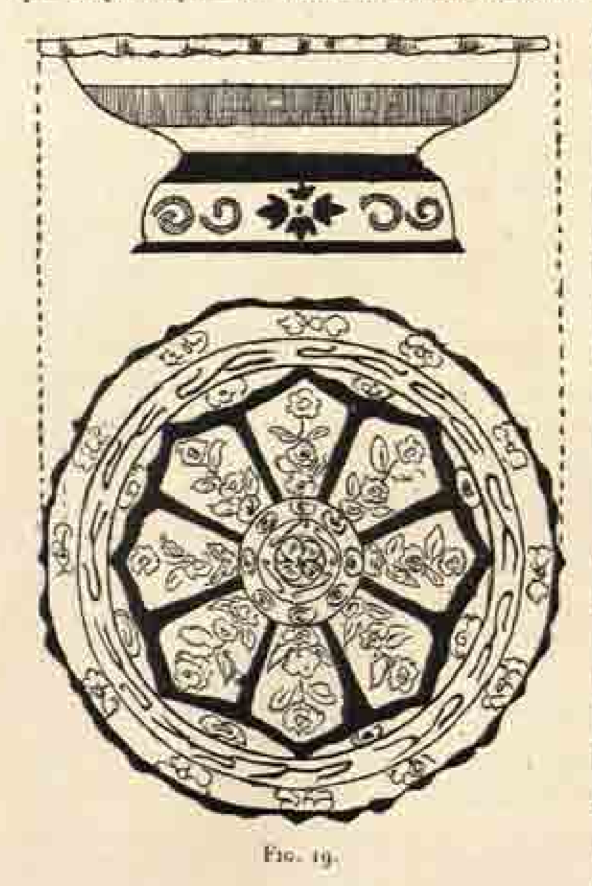


Fig. 19.

Dans l'ensemble, ces pièces sont à peu près contemporaines les unes des autres. Les mieux faites semblent dater de l'époque Kang Hi ou Kiên Long ; d'autres moins soignées paraissent plus anciennes, mais elles ne dépassent pas la fin de la période Ming.

A noter encore parmi les pièces chinoises de l'époque des T'sing, une grande coupe craquelée portant la marque de règne de l'empereur Kang Hi, et un bol vert décoré de guirlandes de fleurs roses d'allure persane et nous aurons passé en revue tous les apports chinois au Cambodge.

Nous avons signalé dans un précédent numéro (1) les traces que laissèrent au Cambodge les aventuriers japonais à la solde du Siam et les émigrés chrétiens fuyant la persécution des Shoguns. Nous avons donné la reproduction d'un bol coréo-japonais datant de cet époque (2). Le Musée s'est enrichi dernièrement d'une tasse craquelée portant le cachet des potiers de Satzuma et d'un pot cylindrique à col peu élevé à quatre petites anses. C'est un grès assez mince à couverte brun foncé qui rappelle les couvertes de Séto, l'un de ces pots d'usage familier au Japon, appelés mizusahi et dont le couvercle, disparu, était probablement en laque. Il faut citer aussi une verseuse à eau, en forme de chat, en argile ordinaire émaillée de jaune, trouvée dans le groupe d'Angkor et qui ne doit pas remonter à une époque bien lointaine. Des recherches suivies dans la province de Ponhéalu qui semble avoir été le lieu de résidence des chrétientés japonaises donneraient peut-être quelques résultats.

Au XVI[e] siècle (?) apparaît une manufacture chinoise à Savankalok en territoire siamois. Ses productions sont assez grossières. Les spécimens que nous possédons se rapprochent plutôt de la faïence avec des formes lourdes, un émail posé sans soins, le décor floral mal dessiné : ce sont des sortes de compotiers à bordure ondulée ou en accolades rappelant le style chinois. L'ornementation imprécise rappelle la fleur de pivoine sans qu'on puisse exactement la déterminer (fig. 19). Le seul intérêt qu'elles présentent est l'installation à Savankalok d'une fabrication dont le Siam et le Cambodge ont été dans la suite inondés et l'on peut se demander si ce n'est pas de là que les Chinois rapportèrent cet ustensile qui, depuis, s'est multiplié, adoptant toutes les matières et toutes les tailles, se décorant de bleu ou d'émaux multicolores et qui a toujours la même vogue au Cambodge.

Jusqu'à présent, on ne connaît d'une façon précise que deux manufactures : celle du Phnom Kulen et celle de Savankalok. La première, de beaucoup plus ancienne, fournit des vestiges qui s'écartent du style chinois — ils ont déjà été sommairement étudiés (3). Quant aux fours de la province de Savankalok situés près de l'ancienne Saxanalai — à Thao Thurien, ils fabriquaient « des faïences et des porcelaines revêtues de vernis bleu vert ou grisâtre à deux tons qui ne sont pas dépourvues de valeur (4) », « craquelées (5) », « striées de jaspures (6) ». Une cuiller en porcelaine

(1) *AAK*, tome I, fas. 4, p. 409.
(2) *Idem*, tome I, fas. 4, *Pl.* 24.
(3) *Recherches*, p. 132 ss.
(4) *BCAI*, 1912, Essai d'un inventaire archéologique du Siam. Lunet de Lajonquière. Page 99.
(5) *Idem*.
(6) *Idem*.

chinoise par sa forme indique bien la nationalité des ouvriers. En plusieurs endroits au Siam, on trouve des lions en faïence recouverts d'un émail blanc qui paraissent sortir des fours de Thao Thurien (1), indice qu'il y avait là des ouvriers venant du Fou Kien. Y eut-il d'autres manufactures? Une pièce singulière permet de le conjecturer. C'est un pot dont la forme appartient aux Song ou au commencement des Ming, mais qui n'en est que la contrefaçon. Il n'est pas de ce grès dense et solide particulier à ces deux époques, il est fait d'une argile grise, légère et fragile. Il est recouvert d'une sorte de barbotine grise, mince, sans éclat et sans profondeur, très lointaine de ces couvertes épaisses et riches des Song dont elle ne se rapproche que par la couleur. Le hasard a voulu qu'un même objet possédant toutes les caractéristiques qui manquent au premier, tombât entre nos mains. Celui-ci est un Song et nous permet la comparaison.

Lorsque l'on se reporte aux matières employées par les Chinois pour ce genre de céramique et qu'on connaît la dureté de la pâte et la splendeur de cet émail gras et profond qui la couvrait; qu'on sait d'autre part que jamais les Chinois n'ont interrompu leur mode de fabrication et que, pour citer un exemple répandu, les « sang de bœuf » modernes sont à peu de chose près aussi beaux que les anciens, on ne voit pas clairement la raison qui aurait poussé les Chinois à faire des « faux » à une époque ancienne. Le faux est une invention moderne et il s'efforce de reproduire aussi bien que possible la pièce qu'il veut remplacer. A proprement parler, le faux n'existe pas en céramique chinoise : les manufactures reproduisent depuis des siècles ce qu'elles ont toujours fait. Notre manufacture de Sèvres est d'ailleurs dans le même cas. En admettant d'une façon générale, que les émaux ou couvertes n'aient point été fabriqués sur place, ce qui n'est pas démontré, la terre employée est une argile que l'on trouve partout au Cambodge. Dès lors, on peut supposer que d'autres manufactures s'ouvrirent dans ce pays. A quelle époque? Il est difficile de préciser. Le seul indice où l'on pourrait accrocher une hypothèse serait l'exode des potiers au moment de l'invasion mongole. En Chine, tous les fours furent éteints au début et ne reprirent un commencement d'activité qu'à la fin de la dynastie chinoise des Ming. Peut-être des potiers en fuite installèrent-ils leurs fours dans ce pays qui n'en avait pas. Se servant de ce qu'ils avaient sous la main, ils travaillèrent avec leur maîtrise habituelle, mais la matière première leur faisait défaut, ils produisirent ces hybrides, copies de leurs habituels travaux.

Un autre exemple est venu apporter un argument nouveau. Il s'agit cette fois d'une sorte de bouteille d'une argile jaunâtre encore plus fragile et friable que la précédente. La forme est impeccable : elle est à deux renflements sphériques superposés d'inégale grandeur, mais dont l'émail rappelant celui des « sang de bœuf » cités tout à l'heure, est rouge violacé et si mince qu'au premier abord on doute de son existence. Ce faux Ming vient du Sud ainsi que les précédents. On peut espérer que

(1) *BCAI*, 1912, *loc. cit.* p. 82 et 98.



Exemples de céramique chinoise trouvés au Cambodge (V. description en fin d'article).

d'autres trouvailles permettront de préciser s'il y eut dans ces parages une manufacture chinoise, deux pièces ne suffisant pas pour juger de toute une fabrication. En tous cas, si ces fours ont existé, ils produisaient des objets de style chinois et seraient postérieurs à la manufacture des Kulen et antérieurs à celle de Savankalok.

D. — Céramique khmère.

A l'aide d'exemples topiques on peut, pour le moment, diviser l'art de la céramique indigène en trois grandes branches : la briqueterie, la tuilerie et la poterie.

I. — *La Briqueterie.*

Déjà parvenue à sa perfection et à toutes ses applications au VIIe siècle au plus tard. La brique khmère a été suffisamment décrite par tous les auteurs et par nous-mêmes pour que nous nous y attardions ici. Elle est parallélépipédique, toujours pleine, généralement soignée, dense et solide. Son emploi a été généralisé dans tout le territoire. Dans de nombreux cas, elle était sculptée sommairement de manière à recevoir un stuc décoratif et piquetée pour en favoriser l'adhérence. Elle fut, durant toute la période classique, employée concurremment avec la latérite et le grès. D'importants monuments tels que Prei Kuk, début du VIIe siècle, Bakong, Lolei, Prah Kô (IXe siècle) en témoignent. Après le XIIIe siècle, l'usage du grès disparut rapidement et la construction en brique subsista seule. Remarquons que l'industrie de la brique est maintenant entièrement entre les mains des Chinois à quelques rares exceptions près. Aucun exemple connu de briques émaillées, à aucune époque.

II. — *La Tuilerie.*

Il est bientôt dit que les édifices civils et certains temples ou parties de temples furent en matériaux légers et couverts en plomb et en tuile. Les textes nous l'assurent ainsi que les édifices figurés sur les bas-reliefs de Bantéai Chhma et du Bayon. Si à notre connaissance, aucun exemple de couverture en plomb ne subsiste, ni quoi que ce soit pouvant nous en donner une idée, les tuiles en argile cuite, émaillées ou non, abondent au contraire et qu'un décor, trop caractéristique pour que l'hésitation soit permise, fait remonter à l'époque d'Angkor. C'est donc à juste raison que les archéologues répétèrent à la suite les uns des autres que l'ancien Cambodge couvrait ses maisons en tuiles. Aussi, allons-nous donner ici plus de corps à cette assertion et compléter les renseignements que nous avons réunis dans *Recherches*, chap. XVII, p. 192 ss. et fig. 133. Les spécimens dont nous nous servirons proviennent du groupe d'Angkor, de Vat Phu au Laos, du Prah Vihear étudié ici même (Tome I, fasc. 3) ; de Koh Ker dans Kompong Thom, capitale éphémère du Xe siècle, enfin des provinces du Sud. Les renseignements fournis par ces lieux si éloignés les uns des

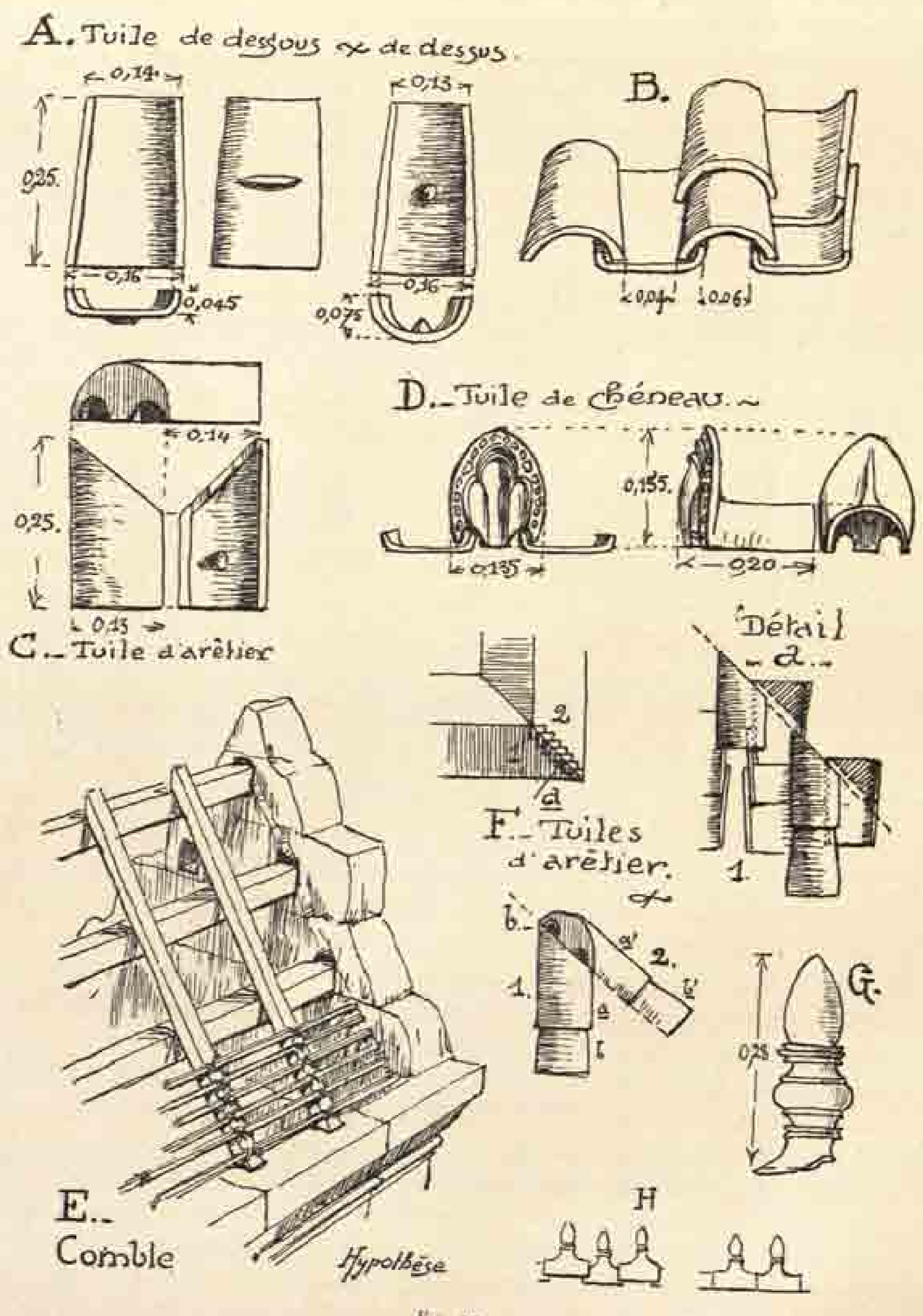

A. Tuile de dessous & de dessus.
0,14
0,13
0,25.
0,16
0,045
0,16
0,075
B.
0,04
0,06
0,14
0,25.
0,13
C. Tuile d'arêtier
D. Tuile de chéneau.
0,155.
0,135
0,20
Détail a.
2
a
F. Tuiles d'arêtier.
1.
b.
a'
2.
b'
1.
a
b
G.
0,25
E. Comble
Hypotbèse
H

Fig. 20.

autres concordent rigoureusement entre eux : c'est dire que le mode de couverture qui nous occupe était bien autrefois national et d'un usage général.

Au cours de nos promenades archéologiques au Phnom Chiso (*AAK*, fasc. I), au Prah Vihear (*id.*, fasc. 3) et à Koh Ker (dans le présent fascicule) nous reconnûmes la présence de charpentes anciennes. Partout des murs de refend encore debout conservent les mortaises où se logeait l'extrémité de pannes massives au nombre de 3 à 5 par versant. Ces charpentes étaient donc montées sans ferme, puisque les murs de refend formant pignon en tenaient lieu et supportaient les pannes, que leur énormité ($0^{m},15 \times 0^{m},20$ et $0^{m},20 \times 0^{m},30$) transformait en véritables poutres. Les chevrons y reposaient. D'après les mortaises d'une corniche de Prah Vihear, ces chevrons étaient assez légers ($0^{m},06 \times 0^{m},16$ environ). Ils recevaient à leur tour un lattis. Si nous n'avons retrouvé nulle part une seule pièce en bois de ce dispositif, les traces qui en subsistent ne prêtent pas, croyons-nous, à une restitution hasardeuse. Et nous obtenons sensiblement la charpente de la figure 20 E dont l'inclinaison moyenne constante est de 60-65°.

Les tuiles qui y reposaient sont en terre cuite de nature différente selon la région, argile rose-jaunâtre rayable à l'ongle (basses époques), ou bien argile siliceuse, très dense, très lourde, à laquelle la cuisson conféra une dureté de grès et une couleur variant du gris-bleuté clair (groupe d'Angkor) au gris-rougeâtre foncé (Koh Ker). Dans la région d'Angkor, on en voit en terre presque blanche.

Presque tous les spécimens examinés reçurent sur une seule face une couverte vitrifiée, transparente, légèrement craquelée, le plus souvent verdâtre ou brun-marron dans les épaisseurs et formant en général coulées dans le sens longitudinal. On ne saurait dire si ces couleurs sont celles de l'origine ou si les dix siècles qui nous en séparent ne les ont pas altérées. D'après l'aspect des tuiles creuses originales provenant des tumuli du mont Kulen, nous imaginons leur confection de la manière suivante : utilisation d'une forme aux dimensions, probablement en bois, et sur laquelle l'ouvrier appliquait transversalement des bandelettes d'argile de 2, 3 centimètres de largeur, se touchant et jusqu'à ce que la forme fût couverte. Égalisation de la surface convexe. Lors du démoulage, quelques tuiles se voilaient légèrement. La pose du petit tenon buttoir venait après ; puis le séchage. La couverte devait s'étendre au pinceau et sur la tuile posée verticalement ainsi que le démontre la direction des coulées (*Pl.* 11_B). Et notre enquête doit s'arrêter là, car plus rien ne nous informe de la cuisson des tuiles.

Aucun exemple de tuile plate à l'époque classique dont le type constant fut une tuile creuse semblable à la tuile romaine, et comportant : la tuile de dessous, un petit bourrelet transversal sur la face convexe ; la tuile de dessus, un petit tenon (crampon) sur sa face concave (fig. 20 A). Les formes sont rigoureusement appropriées au rôle joué. La tuile de dessus (long : $0^{m},24$ à $0^{m},26$) est plus bombée ($0^{m},05$ à $0^{m},07$ de flèche intér.). Celle de dessous plus plate présente en outre, dans les beaux exemples, l'aspect de la figure 20 A. Bien entendu, elles affectent une

forme conique de manière à s'emboîter les unes dans les autres (fig. 20 B). Nous remarquerons même dans la région d'Angkor une bonne notion d'économie et de logique, car les tuiles ne reçurent la couverte protectrice signalée plus haut que sur la face exposée à l'extérieur.

La pose avait lieu de bas en haut. Dans chaque rang, chaque tuile de dessus buttait sur la précédente par le tenon pyramidal situé au milieu de sa face concave. Quant aux tuiles de dessous, la butée s'opérait contre le bourrelet transversal de leurs faces convexes. Ainsi donc toutes les tuiles se recouvraient à peu près par moitié. Étant donné le poids moyen de chacune (dessus : 1 200 grammes, dessous : 1 700 grammes) c'est une pression de 80 à 100 kilogrammes au mètre carré que subissaient en moyenne les charpentes de l'époque classique, pression très atténuée cependant par la pente assez accusée des toits.

Le corps du versant ainsi constitué, que se passait-il au chéneau, ou si l'on veut à la sablière, lorsqu'il s'agissait d'édifices entièrement en bois : à la corniche de la muraille lorsque de telles tuiles couvraient des édifices en grès, brique ou latérite? Tout d'abord, enregistrons un nouveau type de tuile de dessus qui ne pouvait se placer qu'en cet endroit et à laquelle nous donnerons le nom de « tuile de chéneau ». La figure 20 D en résume l'aspect et la *Pl. 10*, en donne l'exemple le plus typique. On remarque sur la partie décorée que nous nommerons « masque » les deux échancrures permettant le passage des deux tuiles de dessous mitoyennes (fig. 20 D).

Sur ces tuiles de chéneau, tant de dessus que de dessous, s'appuyaient donc toutes celles du même rang d'autant plus lourdement que le versant était assez rapide, mais allégées toutefois par leur pression sur le lattis, pour les tuiles de dessous, et, sur celles-ci, pour les tuiles de dessus. Aussi nous n'imaginons pas très nettement le système de butée de ces tuiles de chéneau : épaulement de la corniche? sablière dans le cas d'édifices en bois? Ou bien, cette planche que l'on voit en cette même place sur les charpentes actuelles (1), jouait-elle le même rôle autrefois? Dans le cas particulier du Prah Vihear, on a vu que la tuile de chéneau à masque n'existait pas et que la sculpture appropriée de la corniche en grès en tenait lieu (2).

On a suggéré ailleurs (3) que certains versants n'étaient probablement pas plans, mais s'incurvaient dans leur quart inférieur, ne formant plus avec l'horizon, à cet endroit, qu'un angle de 35-40° au lieu de 60 et 65°. Aussi le masque des tuiles de chéneau relevé à angle droit ne surplombait plus que modérément sur le vide. Mais nous avons la preuve aujourd'hui que tous les versants ne furent pas incurvés, qu'il y en eut de plans, car on voit des tuiles de chéneau dont le pétale de lotus du masque est rejeté en arrière, corrigeant ainsi le surplomb excessif qu'eût provoqué l'inclinaison du rampant rigide.

(1) *Recherches*, p. 196 ss.
(2) *Id.*, fig. 112.
(3) *Id.*, fig. 113, p. 193.

Ces tuiles de chéneau décorées ont été fidèlement reproduites par les voûtes en grès. Pour que leur souvenir fût gardé aussi vivace, il fallait bien que l'aspect dentelé de leur alignement à la base des toitures se soit, à la longue, cristallisé dans l'esthétique traditionnelle khmère. Or, comme nous trouvons dès le ix[e] siècle des voûtes en grès au Cambodge imitant les rangs de tuiles creuses et le pétale de lotus des tuiles de chéneau, il n'est pas imprudent de déduire que ces tuiles répondaient déjà à de vieilles habitudes et que leur usage remonte à une plus haute époque et relève de l'architecture indigène proprement dite.

Quoi qu'il en soit, nous voilà fixés autant qu'il est possible sur la partie basse d'une ancienne toiture à tuiles. Comment était établi le faîtage? On ne le conçoit pas, jusqu'à plus ample informé, sans la présence d'un solin maçonné reposant, ainsi que dans les couvertures contemporaines, sur la panne faîtière, noyant les dernières tuiles de chaque versant et recevant à son tour une tuile de faîtage spéciale. Nous en possédons des vestiges (fig. 20 G). C'est, en somme, une tuile faîtière ordinaire et portant sur le milieu de sa face convexe un épi décoratif. Tous les toits des édifices légers des bas-reliefs sont agrémentés de ce décor que, bien entendu, la voûte en grès devait servilement recopier (Beng Méaléa, Koh Ker, etc...). Mais les sculpteurs n'ont eu souci de bien nous indiquer les détails de la pose de ce faîtage. On peut imaginer que sur le solin, ces tuiles n'avaient pas besoin de se superposer et pouvaient s'ajuster bout à bout (fig. 20 H_2) ou bien qu'il y en eut de deux grandeurs ou de deux types selon l'hypothèse de la figure 20 H_1.

Le groupe d'Angkor nous a fourni deux tuiles de dessus organisées comme le montre la figure 20 C. La section à 45° porte un masque échancré comme celui des tuiles de chéneau, mais sans décor, et destiné à livrer passage aux deux tuiles de dessous mitoyennes. Couverte extérieure sur la tuile et le masque.

Aussitôt on songe à des tuiles longeant un arêtier comme l'indique le schème de la figure 20 F, *a*, ce qui nous invite à supposer qu'il existait aussi des tuiles de dessous biaisées à 45° lors de la fabrication, ou des tuiles ordinaires cassées à la demande par le couvreur lors de la pose (fig. 20 F, détail *a*, l'angle hachuré correspondant à la partie supprimée de la tuile de dessous). Par cette disposition, tout arêtier présentait une sorte de gouttière déterminée par les masques des tuiles biaises des versants 1 et 2 (fig. 20 F, *b*) se faisant vis-à-vis à 45° environ, gouttière recevant un solin en mortier.

Cette hypothèse soulève deux objections que nous pourrons, croyons-nous, aisément tourner :

1° On n'a pas encore trouvé une seule tuile de dessous biaise.

2° La tuile de dessus semblerait devoir présenter une forme conique lui permettant de recouvrir celle qui venait immédiatement au-dessous d'elle. Or les deux seuls spécimens étudiés sont nettement cylindriques. Que trouvons-nous à répondre?

1° Ces sortes de tuiles étaient en nombre infime dans un édifice et fallait-il encore qu'elles eussent appartenu à des bâtiments complexes comportant des retours de

galerie. Que nous n'en possédions pas d'exemple, rien donc de bien étrange. Les tuiles ordinaires devraient se retrouver par milliers, or nous n'en avons vu qu'une centaine parmi lesquelles bien peu étaient intactes.

2° Si la forme conique paraît logique, elle n'est pas indispensable dans ce cas spécial. Il suffit que la tuile *b* de la figure 20 F *b* le soit, elle, pour se loger convenablement.

Nous supposons donc que nous avons là des tuiles d'arêtier. En tout cas, on ne saurait les tenir pour des tuiles de noue car alors les masques eussent été parfaitement inutiles. Ils eussent déterminé en dedans et à l'envers cette gouttière que nous avons reconnue précédemmment, dispositif ne correspondant à rien de sensé ou de réalisable. Mais si, jusqu'à nouvelle trouvaille, nos suppositions peuvent être admises, la dernière question soulevée, celle de la noue, reste entière car on ne dispose d'aucun argument pour y répondre.

Du moins en savons-nous assez pour nous faire une idée des plus précises d'une toiture en tuiles de la grande époque. Les dessins du bas-relief se trouvent confirmés. Nous reconnûmes, avons-nous dit, deux sortes de couvertes à ces tuiles : l'une verdâtre claire, couleur très voisine du vert clair de l'amande fraîche et fonçant dans les épaisseurs jusqu'au vert olive ; l'autre d'un beau marron chocolat. Si ces tons n'ont pas varié, ils devaient, tels qu'ils sont, faire bel effet. Ils s'harmonisent admirablement avec le grès ou la latérite des murailles. Un aspect robuste, sévère, résultait de l'emploi de ces matériaux. Disons aussi que la couverte vitreuse luisait au soleil et ajoutait à ces couvertures une grande richesse.

A Saxanalai, ancienne capitale siamoise, sur les galeries du grand prang ainsi que sur celles qui l'entourent, Lajonquière a trouvé des tuiles semblables, creuses. Il ne mentionne pas si elles étaient émaillées. Même trouvaille à Kamburi Kao à 30 kilomètres en amont de la nouvelle Kanchanaburi. Le même auteur remarque en ce point une architecture empruntée au Khmer et l'emploi des tuiles rondes, de cuisson parfaite et munies de crochets comme celles de Prah Prang de Saxanalai. Dimensions d'une tuile de dessus : 0m,25 de long. Grande largeur : 0m,23. L'auteur tient ces tuiles pour une innovation siamoise et ignorait par conséquent nos tuiles khmères très antérieures. Cependant, au cours de la même étude et au sujet des tuiles provenant de Lophburi conservées au Musée d'Ayouthia, on lit : « (ces tuiles) pourraient donc être ou bien des tuiles provenant de la période de l'occupation cambodgienne ou bien des imitations intéressantes » (1).

La tuile plate n'apparaît au Cambodge qu'après la période classique et nous ne serions pas étonnés, si l'emploi en a été généralisé, qu'elle fût une importation siamoise. Le plus vieux spécimen connu provient du Phnom Srok (Bàttambang) et fut apporté au Musée Albert Sarraut par M. Parmentier. On ne saurait le faire

(1) *BCAI*, 1912, p. 50, 92, 125 et fig. 26. — V. encore une tuile et des abouts trouvés au Siam : Fournereau, *Le Siam ancien*, I, p. 112 et Pl. XXII.

remonter au delà des XVI-XVII[e] siècles. C'est une tuile de chéneau. Le décor de son masque a déjà subi l'évolution siamo-khmère. Le personnage en prière n'a plus le mukuta conique des bas-reliefs, mais le mokoth effilé actuel. La place du tenon décèle un mode de couverture plus perfectionné que celui que nous venons d'étudier. La tuile ne butait plus sur la tuile inférieure, mais s'agrafait au lattis. Pas de couverte. Terre cuite rose et légère très différente du grès de l'art classique dont nous sommes déjà très loin de la robustesse et du pétale de lotus à nervures vigoureuses.

Ce n'est pas inutilement croyons-nous, que nous insistâmes par ce qui précède sur l'industrie de la tuile, puisqu'elle était une des branches importantes « du bâtiment » dès une haute époque. C'est que cette tuile, sa facture, sa couverte correspondent à des formes absolument khmères — notamment le pétale de lotus et l'apsaras en prière — adaptées à une architecture nationale que les temples du Nord-Est ont fixés dans le grès au X[e] siècle; architecture qui refuse toute parenté avec celle de l'Inde. Si les Khmers, désireux de substituer à leurs paillotes primitives une couverture durable, adoptèrent la tuile, il semble que ce fût aux Chinois qu'ils s'adressèrent : les couvertes déjà signalées en témoignent. Le masque décoratif des tuiles de chéneau conférant un accent à la base de la toiture qui, de la sorte, a l'air de se relever par l'effet de la perspective, semble même, par des moyens différents, rappeler le goût chinois. Quoi de plus chinois encore que les versants concaves? Ainsi, nous voilà prévenus qu'une céramique importante en terre dure sous couverte vert clair et marron était nationalisée khmère au VIII[e] siècle au plus tard. C'est pourquoi, abordant la poterie et y voyant le même métier, la même cuisson, les mêmes glaçures, poterie trouvée aux mêmes endroits que les tuiles, nous ne changeons ni d'art ni de fabrique et quelle que soit l'origine inconnue de la tuilerie et de la poterie, nous demeurons, ici comme là, en face d'un art ayant acquis au Cambodge sa vie propre, son esthétique particulière et son droit de cité.

III. — La poterie khmère.

Tout dans le pays concourait à favoriser l'industrie du potier :

1° L'abondance et la belle qualité de l'argile et du sable qui constituent presque tout le sol khmer; des forêts pour le chauffage des fours; la présence du kaolin dont les gisements de Cochinchine sont encore exploités.

2° La densité de la population, sa nourriture comportant énormément de saumure, des ferments, de l'alcool, certaines graines qu'il faut conserver et transporter. Tout peuple rudimentaire, sans ameublement, sans verrerie ni tonnellerie, etc... demande à la poterie un constant usage. Le teinturier ne peut s'en passer. Tous les vernis, résines, laques, colles de l'ébéniste, du laqueur et du doreur sont recueillis et conservés en pots.

3° Si l'on quitte la vie journalière du Khmer et que, du peuple, on passe dans l'aristocratie, nous constatons un usage de plus en plus abondant des fards, onguents,

et parfums, de la cire, du safran, des huiles. Tout cela remplit de petits récipients par milliers. Les ablutions demandent une eau qu'il faut transporter dans de grands vases. D'autres, plus petits, servent à s'asperger. Il est vrai qu'à mesure que nous pénétrons dans les hautes sphères, le vase en bronze, argent et or remplace le pot d'argile.

4° Le culte, à son tour, avec ses rites nombreux, l'utilisation constante du lait et du beurre, la cuisson des offrandes, etc... se fait client de la poterie.

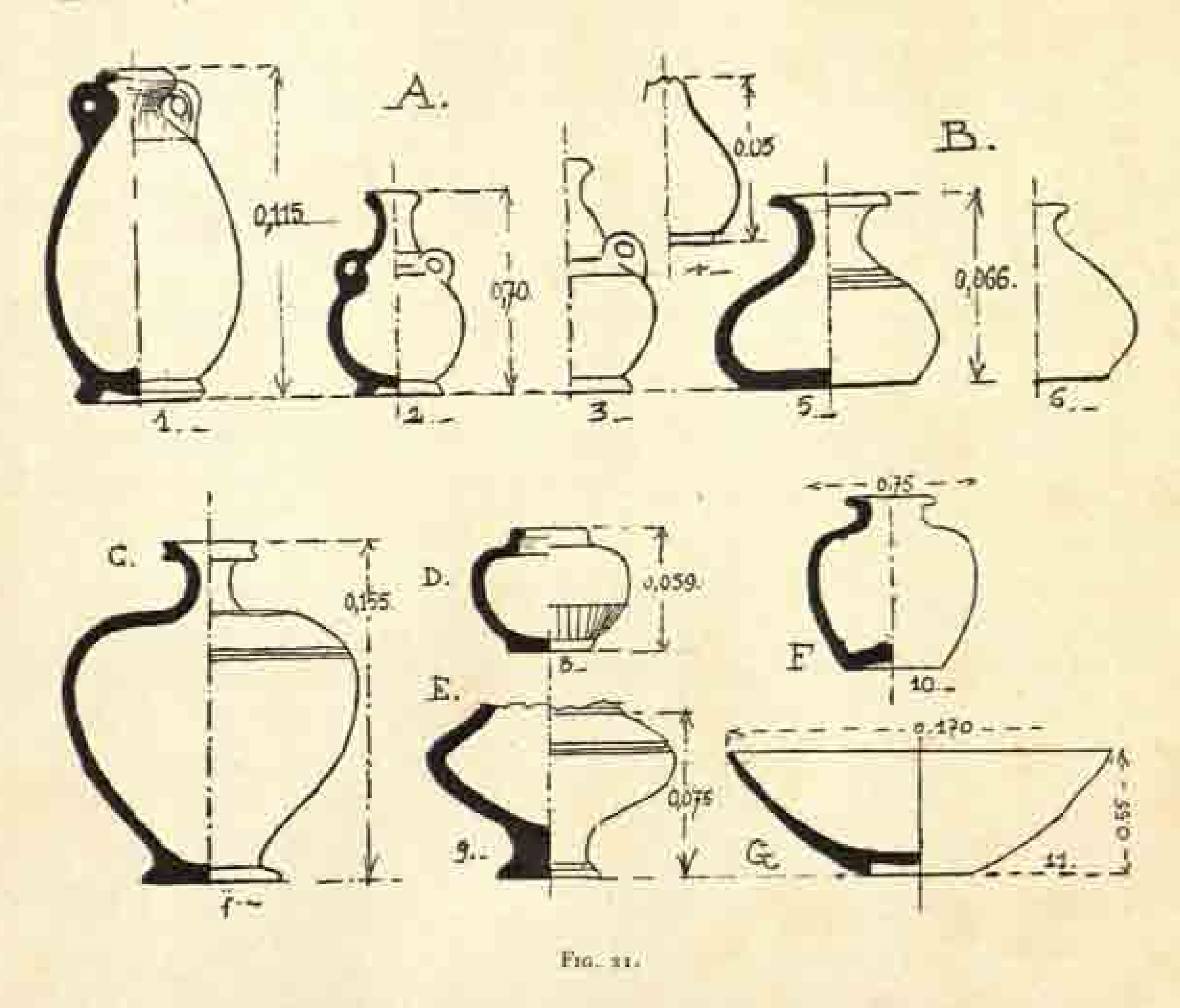
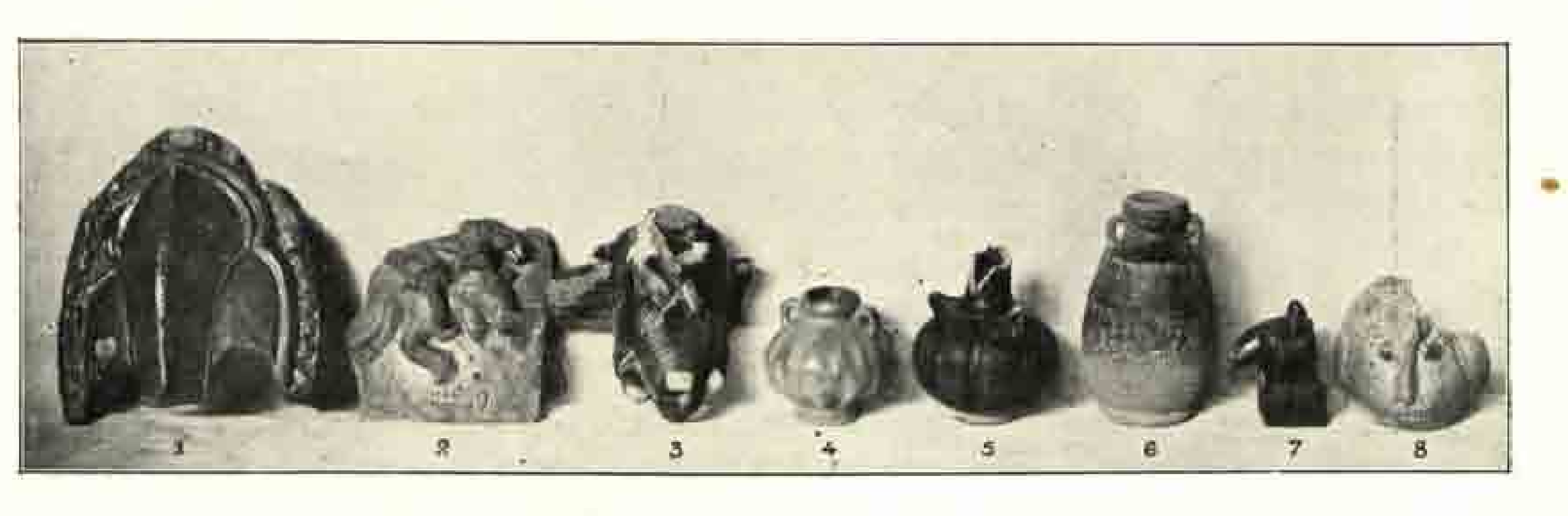


Fig. 21.

5° Enfin la coutume de l'incinération comportant la conservation des cendres dans un récipient, apporte de la part du peuple une contribution nouvelle et non l'une des moindres, à la prospérité de la poterie.

De tels besoins ainsi résumés furent probablement si considérables que la production locale ne dut pas suffire et que les Chinois, dès le IXe siècle au plus tard, importent une grande quantité de vases et, d'après ce que nous avons présumé en C, en confectionnent aussi sur place. Nous ne reviendrons pas ici sur ce qui a été dit ailleurs (*Recherches*, etc., chap. XIII) de relatif au four et à la cuisson. Nos nouvelles recherches l'ont confirmé. En résumé, si le tour ne paraît pas avoir été utilisé dès





Exemples de céramique khmère (V. description en fin d'article).

potiers cambodgiens, leur technique est inspirée du Chinois et là se bornent les rapprochements possibles. Comme pour ses tuiles, le céramiste indigène a son esthétique et ses usages propres.

Aucun exemple de poterie d'apparat, uniquement décorative. Aucune tendance à obtenir la pièce rare, parfaite, minutieusement calibrée, ayant une valeur intrinsèque élevée. L'artisan ne s'en tient qu'à une poterie simple et solide, populaire, pourrait-on dire, d'une manipulation courante, d'un usage immédiat, d'une facture élémentaire, rapide. Le décor atteint la richesse par son énergie et la recherche est nulle : ondes, rangs de perles, moulurations, le tout tracé à l'ébauchoir, traité aux doigts, mais souvent avec cette justesse de signification et cette hardiesse qui n'appartiennent qu'à l'artiste. Pas de couvertes polychromes, de décors d'émaux sur ou sous couvertes, d'ornements estampés. Pas de faïence, ni de porcelaine. Ainsi la poterie khmère se décrit en trois mots : terre cuite sous couverte. Selon la cuisson et comme pour les tuiles, cette argile varie du blanc à tous les gris possibles, se raye ou devient un grès d'une dureté, d'un poids et parfois d'une densité extraordinaires. D'une façon générale donc, aucune différence de matière et de technique entre la tuile et le vase. Il s'ensuit qu'en présence de tant de simplicité et d'uniformité de facture, une chronologie de la poterie khmère est impossible. La tuile classique qui, elle, se date à l'aide du monument qu'elle couvre nous aidera seule à discerner une poterie classique par comparaison des couvertes et argiles. Dès qu'une différenciation devient possible, les moyens de dater disparaissent, car il serait vraiment puéril de vouloir situer un pot à l'époque du temple où il fut trouvé. Ajoutons que les bas-reliefs ne nous sont d'aucun secours pour sortir de l'obscurité. La figure 77 des *Recherches*, réunit tous les vases, récipients contenus dans deux kilomètres de scènes sculptées.

Les savantes classifications auxquelles on a soumis les vases grecs furent facilitées parce que l'on connaît la plupart de leurs noms originaux. Aussi bien, des textes nombreux en ont décrit l'usage. Comme rien de pareil ne nous suggère ce que furent le cratère, l'oxybaphon, l'hydrie ou le canthare des Khmers, nous demeurons devant des vases sans noms dont nous ne savons, ni même ne pouvons soupçonner l'usage. Nous ne pouvons donc établir une classification sur de telles bases. Certaines formes se sont faites en toutes grandeurs, ce qui n'est pas pour simplifier la tâche. Notons enfin qu'aucun des vases khmers connus ne paraît avoir été un vase à boire, car aucune forme ne correspond pratiquement à une telle destination. Ainsi, connaître dans quoi l'on buvait autrefois, au Cambodge, reste un mystère jusqu'à nouvel ordre.

Ce sera donc uniquement aux formes et particularités de la panse et de l'épaule (1) de chaque vase que nous demanderons les types d'un classement provisoire afin

(1) Nous utiliserons la terminologie classique courante : L'*épaule* est la partie supérieure de la panse où commence le *col*. Les *limbes* sont les bords, l'ourlet du col. Nous dirons *goulot* en présence d'un col très resserré, étroit et *versoir* lorsqu'il s'agira d'un goulot secondaire destiné à verser le liquide comme dans une théière.

d'éviter toute surprise. Et nous ferons de même quant au col et au pied, considérés séparément.

Caractères généraux. — Lorsqu'il y a col, long ou court, évasé ou non, ses limbes sont circulaires. C'est ainsi que le vase du type grec œnochoé avec anse et col à bec à verser devant n'existe pas. Chez les vases apodes, le fond est plein, plat sans la nervure circulaire qu'on remarque sous certains vases chinois. Le pied ou socle, lorsque le vase en est pourvu, est tantôt plein, tantôt plus ou moins sommairement évidé ; mais le premier type l'emporte de beaucoup sur le second. L'anse est très rare. Elle n'a pas joué, comme en poterie occidentale, de rôle décoratif. Lorsqu'elle paraît, elle est massive, petite, annulaire, ne livrant passage qu'à un ou deux doigts, même sur de grands vases. Dans bien des cas, elle servait à fixer le récipient, soit pour le transport, soit pour une longue conservation à l'abri des heurts par accrochage aux poutres de la toiture ; dans d'autres, à la fixation du couvercle. D'une façon générale, le vase maniable se prenait à pleine main, soit par la panse, soit par le col.

Le vase khmer ancien se présente à nous sous quatre aspects :

1° Brut de cuisson, sans couverte, rare, à moins qu'il ne s'agisse de récipient devant aller au feu : marmite. Décor entaillé.

2° Noirci par l'usage, la graisse des mains, la fumée des foyers. Ces deux aspects dont le second n'est que la modification du premier n'appartiennent qu'aux poteries courantes et de formes ou à décor rudimentaires.

3° Vase laqué noir. Cet enduit extérieur, parfois assez épais, ne subsiste que par fragments. Décor en hachures, ondes, filets, moulures simples empâtées par la laque. Nous possédons là un procédé d'imperméabilisation. Si les vestiges n'en étaient pas si rares et n'affectaient pas surtout que des tessons, ils nous seraient bien précieux, car ils nous signaleraient toute une catégorie de vases n'allant pas au feu et destinés à conserver des liquides ou des matières fragiles ne devant point s'éventer, s'évaporer.

4° Enfin le vase sous couverte. On peut supposer que les trois premiers types constituaient la véritable poterie indigène et antérieurement peut-être à toute influence extérieure. Le laquage est évidemment un acheminement vers l'émail, moyen de fortune d'un peuple primitif. Les résines abondent dans le pays. Dès une très haute époque, le Khmer en calfatait ses jonques et il s'en sert aujourd'hui pour rendre étanches ses paniers à transporter l'eau. La filiation est étroite. Remarquant à la longue, dans ses vases d'argile poreuse, que tel liquide s'évaporait ou que telle matière s'éventait, il en arriva tout naturellement à laquer ses récipients. Puis, l'habitude étant prise, il continua dans le fond des campagnes à user de son procédé malgré l'apparition de l'émailleur chinois.

Celui-ci introduisit donc les couvertes. Les petits récipients sont souvent sous couvertes extérieure et intérieure. D'autres n'en reçurent que dans les parties supérieures et s'arrêtant plus ou moins au-dessus du fond. La couverte est unique, sauf un seul exemple connu : un vase sous engobage général marron recouvert d'une

glaçure d'un gris-clair crémeux, localisée à un anneau décoratif de l'épaule. Ces couvertes furent étendues sommairement, coulèrent souvent sur la panse ou le col en belles traînées terminées par une goutte. D'autrefois, elles s'amassèrent dans le fond du vase. Transparentes ou colorées, elles sont souvent craquelées. Leur conservation est très inégale, leur degré d'usure aussi. Qui pourra soupçonner les avatars d'un vase qui nous parvient après dix siècles de séjour dans une terre tropicale ? Comment pouvons-nous dire si les couleurs encore visibles furent celles de l'origine ? A l'heure actuelle, nous enregistrons :

1° Des couvertes transparentes, tirant sur le verdâtre dans les épaisseurs.

2° Des couvertes d'un marron variant du bitume au noir brun.

3° Des couvertes d'un vert variant du vert amande très clair sous faible épaisseur, fonçant avec des tons vert olive ou vert cactus dans les creux.

4° Des couvertes noires (très rares).

Aucun exemple connu de couvertes bleues, jaunes, rouges et violettes.

Les formes. — Deux grandes classes s'imposent avant tout : les vases géométriques, les vases zoomorphes.

I. — Les vases géométriques (à panse symétrique autour d'un axe vertical) sont de beaucoup les plus nombreux. Leur variété est extrême et leurs proportions indéterminées. Toutefois nous pouvons, afin d'éviter de trop longues descriptions forcément imprécises, les rapporter à trois types dont chacun nous fournit des exemples très nets et que les potiers les plus fantaisistes ont respectés (fig. 22) :

Type I : Axes inégaux ; l'axe vertical est le plus grand (*Pl.* 10_8).

Type II : Axes inégaux ; l'axe horizontal est le plus grand *Pl.* 10_9).

Type III : Axes égaux (*Pl.* 11_6).

(Types I–III :) La panse et l'épaule considérées seules.

Chacun de ces trois types, basés sur les proportions, offre à son tour plusieurs variétés, si nous envisageons les galbes les plus courants et dont nous possédons des spécimens.

A : Galbe en forme de toupie : l'axe horizontal est dans la partie supérieure de la panse (*Pl.* $11_{1,4}$).

B : Galbe en forme de poire : l'axe horizontal est dans la partie inférieure de la panse (*Pl.* 10_4).

C : Galbe sphérique ou lenticulaire ou en quenouille : l'axe horizontal est au milieu de l'axe vertical (*Pl.* 11_2 et *Pl.* 11_3).

D : Galbe cylindrique : deux axes horizontaux égaux (*Pl.* 11_5).

Ainsi donc, nous dirons du vase géométrique à grand axe vertical, piriforme, de la fig. 21_4 qu'il est du type I. B. Nous ne connaissons pas pour le moment, de vase géométrique khmer dont la panse ne se classe pas à première vue dans l'un de ces trois types et dont le galbe ne soit déterminé par nos douze catégories — abstraction faite, répétons-le, du col et du pied. La prudence se trouve ici, pensons-nous,

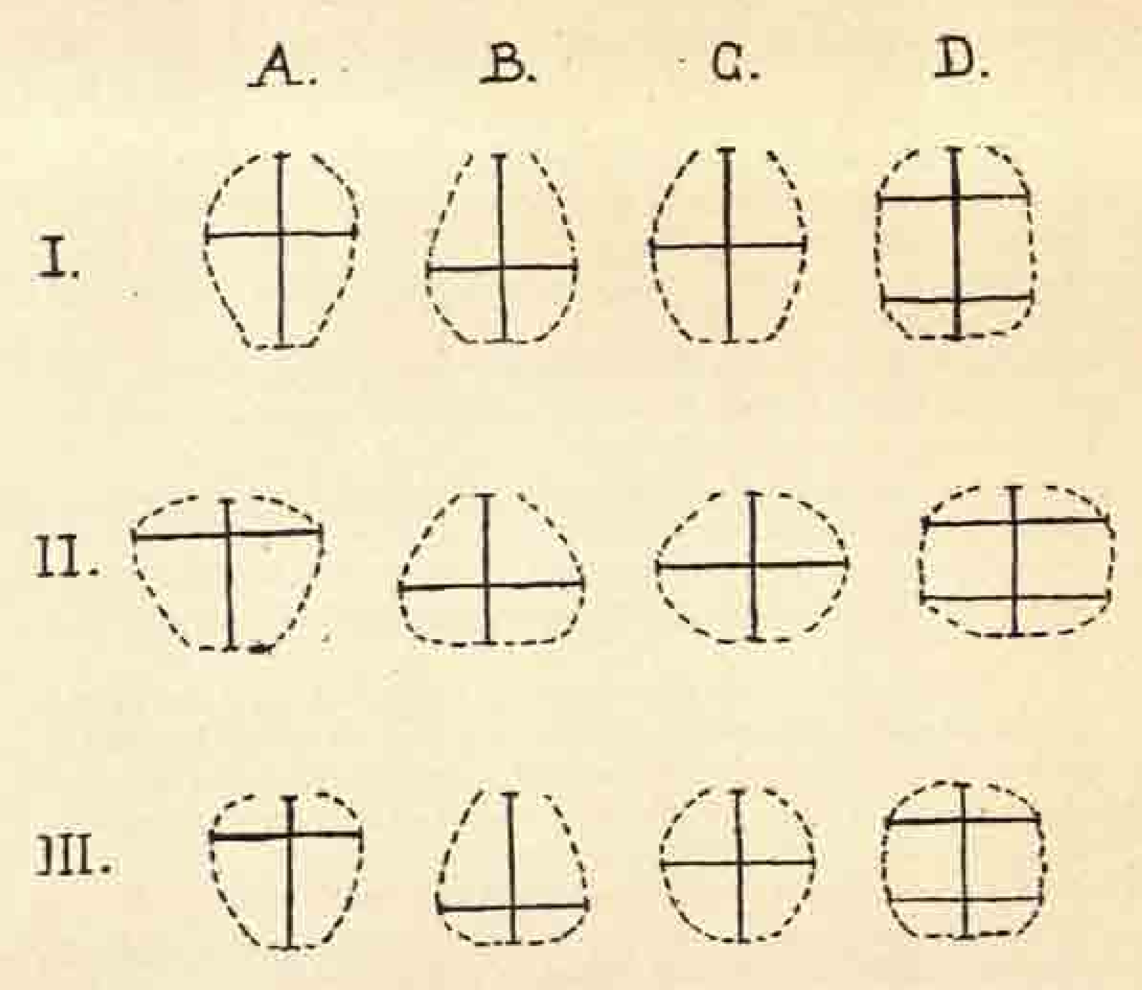


Fig. 28.

d'accord avec la logique. Le col, l'anse, le pied ne constituent que des accessoires souvent brisés, manquant ou qui n'interviennent dans la constitution du galbe qu'en second lieu. Aussi, ne pourraient-ils, si nous ne les séparions afin de les classer à part, qu'inutilement compliquer notre classification provisoire dont le premier but doit être simple et général. La langue courante suffira du reste à reconnaître ces éléments sans qu'il soit nécessaire de recourir même à une typification.

Col évasé (large ou étroit), *Pl.* $11_{4,6,7}$ c'est le type de l'hydrie et de l'amphore.

Col droit (large ou étroit), *Pl.* 10_{12}).

Goulot droit, *Pl.* 12_{9}.

Goulot bulbeux, fig. 23_{2}.

Les vases géométriques sans col, ni goulot sont nombreux (*Pl.* $11_{9}12_{10}$). Ils présentent soit un orifice directement ouvert sur l'épaule, soit un orifice bordé d'un ourlet ou limbe (vase à orifice et ourlet). Les vases sans col correspondent un peu au stamnos grec. Enfin, sous le nom de vase à col et à versoir, nous désignons toute une famille nouvelle dont les *Pl.* $11_{3,10}$ et 12_{9} donnent des exemples.

Les anses sont de deux catégories nettement définies :

1° L'anse unique, quelle que soit sa forme, servant à la préhension du vase et au versement du liquide (anse d'usage).

2° L'anse multiple, généralement petite et annulaire, servant soit à la suspension du vase, soit à la fixation du couvercle. On peut déduire approximativement de ces deux types d'anses la destination du récipient. Dans le premier cas : vase d'usage courant, à eau, à liquide de consommation. Dans le second cas : conservation du contenu solidement bouché, matières qui fermentent, qu'altère ou dessèche le contact de l'air. Les anses du second genre sont généralement au nombre de 4 sur les grandes pièces. Nous les trouvons au nombre de 2 sur les tout petits vases khmers probablement inspirés de récipients chinois (*Pl.* $10_{5,6}$).

Le pied ou socle du vase khmer présente à son tour deux types qu'on distingue au premier coup d'œil.

1° Le pied est soudé directement à la panse et offre une grande variété depuis le simple bourrelet jusqu'à une riche mouluration qui le transforme en un socle solide (*Pl.* $11_{2,4,6}$).

2° Le pied précédent est séparé de la panse par une zone plus ou moins haute ou grêle, cylindrique ou légèrement conique, décorée ou non et d'un bel effet (*Pl.* 11_{1}). On distinguera ce modèle du précédent par les mots « pied à fût ». Nous ne connaissons pas pour le moment de pieds disposés autrement qu'il vient d'être dit. Répétons que ces pieds sont en général pleins.

Jusqu'ici, nous n'avons groupé que des récipients courants ayant manifestement servi à recevoir des matières fluides (pâtes, liquides) ou petites graines versables par un orifice plus ou moins large, col ou goulot. Aussi, nous devons ouvrir une classe nouvelle de récipients complètement ouverts que nous appellerons « cratères », en raison de l'analogie qu'ils présentent avec les récipients occidentaux de ce nom. L'admirable vase, fig. 25, nous donne l'unique spécimen que nous en possédions. Il va de soi que cette dénomination vaudra tant que l'axe vertical sera plus grand que l'axe horizontal (type I A, B ou C). Dans les autres cas (types II et III), il sera plus exact de dire « coupe ». Ainsi ferons-nous. De la sorte et sans ambiguïté possible, nous pourrons définir les formes des cratères ou coupes que les fouilles nous réservent. Là seront closes les définitions des vases géométriques khmers actuellement connus.

II. — Le peuple qui donna à des tours de temples les formes du visage humain, transforma l'avant de ses embarcations et de ses chars en animaux mythiques, associa l'éléphant à son architecture, devait tout naturellement concevoir des vases à formes vivantes. Si nous n'avons encore aucun exemple de récipient reproduisant l'être humain, nous verrons plus loin des décors en relief où celui-ci apparaît. En revanche, les vases imitant un animal paraissent avoir eu un grand succès. Nous en avons un certain nombre qui d'ores et déjà décèlent deux familles :

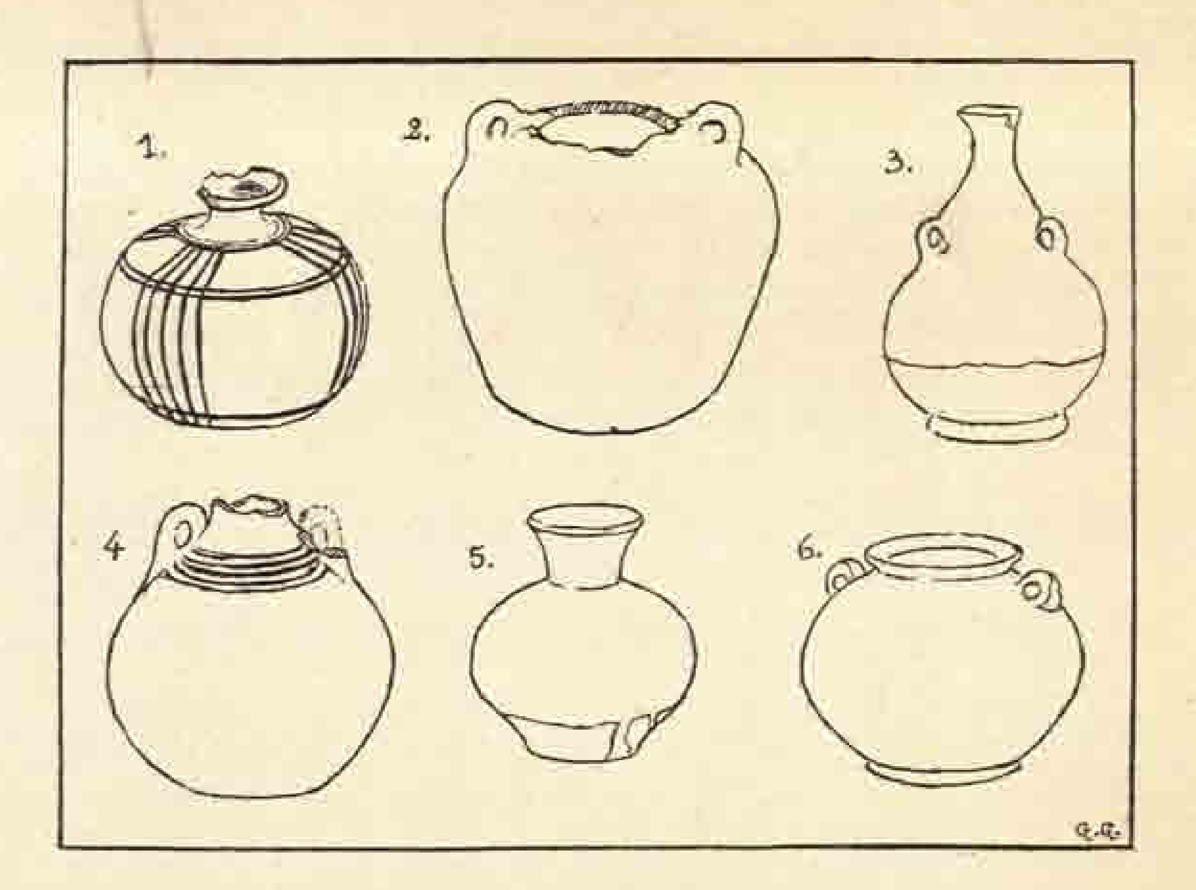


Fig. 23.

Vase semi-zoomorphe. — Voyez l'exemple, *Pl. 10₆*. Il appartient au type géométrique III C à pied simple, goulot large et panse côtelée. Sur cette forme, le potier a ajouté deux yeux, un bec et une petite queue et sur la panse, à la pointe de son ébauchoir, il a tracé légèrement en creux le dessin des ailes. Combien est suggestive cette manière de faire et comme elle dénote de liberté et d'observation.

Vase zoomorphe. — Dans ce cas, qui jusqu'ici nous a livré beaucoup plus de témoins que le précédent, l'artisan n'est pas parti d'une forme géométrique, mais a résolument imité un animal. Un trou sert d'orifice de façon à ne pas compter. Et l'animal offre un aspect naturaliste très poussé et bien observé. Nous possédons déjà plusieurs éléphants, un lièvre, un cheval, une tortue, une grenouille et une coquille réunis dans nos *Pl. 10* et *12*.

Si nous employons l'expression « zoomorphe » en classification, nous dirons dans le langage courant vase éléphant, vase lièvre, etc. Nous ne croyons pas devoir employer le terme « asymétrique » à réserver pour une catégorie de récipients qui peut exister sans revêtir une forme vivante et que nous ignorons.

Objets divers en terre cuite. — 1° *Instruments de musique.* — De nos jours, certaines caisses de tambours ou tamtams sont en terre cuite simplement vernissée

d'une résine ou richement décorée de laque dorée et incrustée de clinquant : instruments qui portent les noms de *thôn* et *skor àràk*. Le *thôn* ressemble un peu aux tambours représentés sur les bas-reliefs et se porte sur la hanche comme ces derniers (v. *Recherches*, etc., fig. 81). Ce qui nous conduit à supposer la haute ancienneté en pareille matière de ces instruments, c'est que nous tenons de l'époque d'Angkor une conque-trompette en terre cuite, gris clair très dure, sous couverte transparente, verdâtre dans les épaisseurs (*Pl.* 11_H) et qui a rendu dès que nous l'eûmes dépouillée de la terre qui l'obstruait un son grave et puissant. Elle est en forme de coquille naturelle et nous possédons d'autre part une seconde coquille en argile, provenant de la province de Prei Krâbas et qui, elle, était manifestement un des récipients que nous avons cités dans les vases zoomorphes. Cette trompette d'argile et l'allusion que nous venons de faire aux tambours suffisent, en attendant de nouveaux spécimens, à nous laisser entrevoir toute une branche de la poterie khmère ancienne, branche qui dut être très importante étant donné le goût qu'eurent de tout

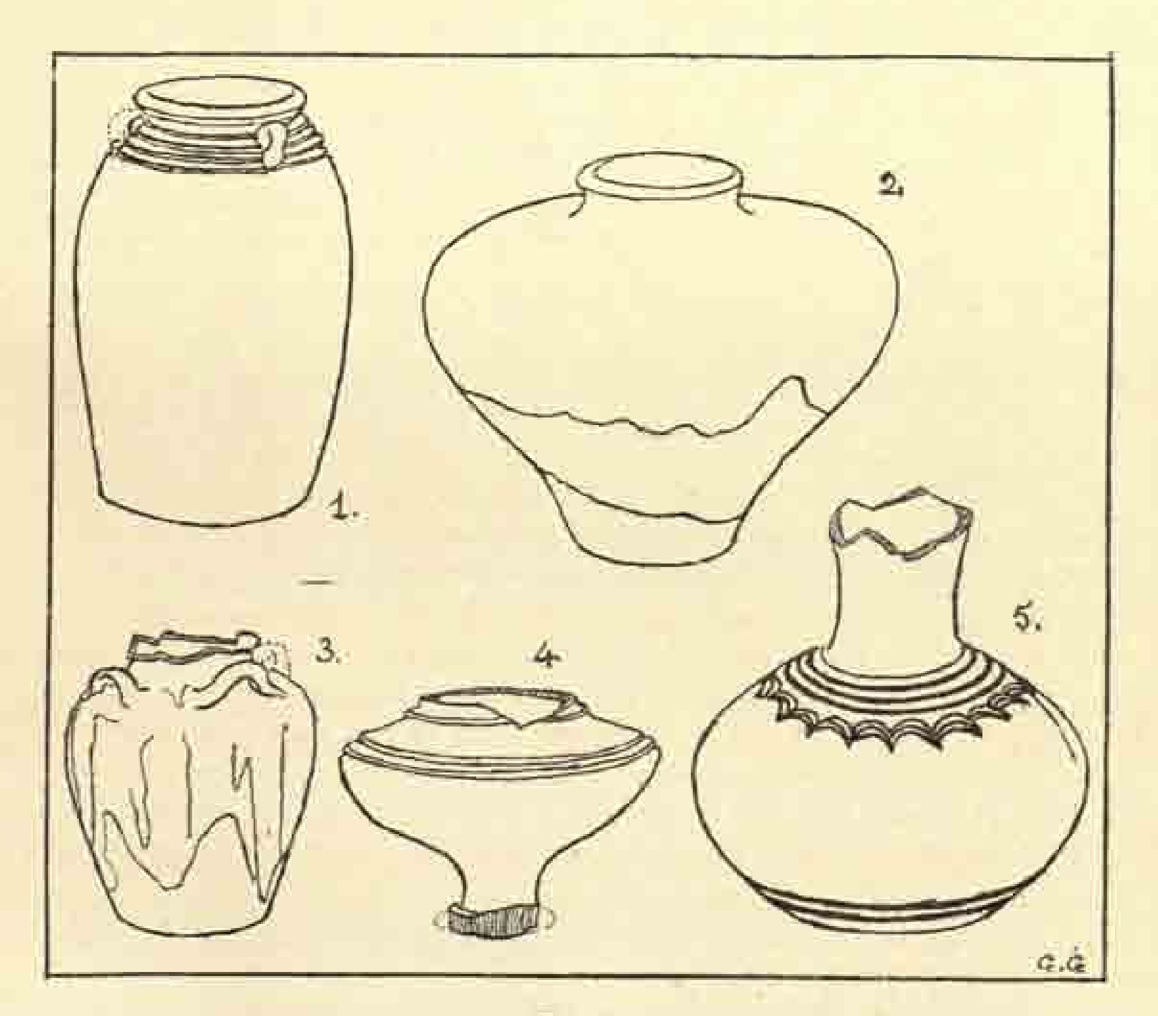


Fig. 24.

temps les indigènes pour la musique — ce dont témoignent les bas-reliefs à tout moment.

2° *Boîtes*. — Un exemple en forme de tortue (*Pl. 12₃*). Le couvercle qui formait la carapace manque. Elle est en terre blanche, assez dure et provient du groupe d'Angkor.

3° *Coupe support*. — Deux exemples connus du type coupe à pied, l'un (*Pl. 12₆*) plus creux que l'autre. Dans ce cas particulier, le pied est évidé et correspond à un orifice à ourlet ouvert dans le fond de la coupe et où s'encastrait dans l'une d'elles un petit linga. Les liquides d'ablution se répandaient ainsi au dehors (v. l'autre support, maintenant au musée Guimet, dans *Recherches*, fig. 84 P. P') (1).

Tels sont les caractères généraux et morphologiques de la céramique khmère. On aura les dimensions par l'examen de nos figures et des légendes que nous donnons en fin d'article. Il est évident que ces vases anciens étaient d'autant plus fragiles que leurs dimensions étaient grandes. C'est ainsi que nous possédons des fragments qui, par leur courbure, appartenaient à des vases de 0m,70 de diamètre. Notamment le tesson de la *Pl. 10₂* orné de son petit cavalier sous couverte donne une courbure de diam. = 0m,34. Ce diamètre correspond à la zone du décor et rien ne prouve qu'elle fut la plus grande du vase.



Fig. 25.

Il n'est rien de tel que d'établir une classification même rudimentaire, même provisoire pour évaluer la richesse d'un art. En ce qui concerne donc les vases seuls et seulement les vases mis à jour au début des recherches que nous poursuivons au Cambodge, nous ne retînmes dans notre classification que les proportions des axes. Partant de là, reconnaissons qu'entre un récipient type I A sans pied ni col et un autre du même type, avec col et pied, ou pourvu d'un seul de ces éléments, avec ou sans anse, etc., il surgira des différences importantes, des combinaisons infinies et autant de formules esthétiques variées. Il ne nous reste plus qu'à étudier le décor qui, à son tour, intéressant chacune des variétés morphologiques reconnues, provoquera une différenciation nouvelle et conférera à chaque vase une identité plus complète.

(1) Une quatrième sorte d'objets en argile crue ou cuite est à prévoir, bien que nous n'en connaissions pas d'exemples : les ex-votos estampés dont on trouve tant d'exemples au Siam (v. Fournereau, *Le Siam ancien*, Pl. XXIII et p. 123).







Exemples de céramique khmère (V. description en fin d'article).

Le décor. — Trois types : 1° la mouluration, 2° le décor gravé, 3° le décor en relief.

1° *La mouluration.* — Un monument khmer, le Prah Pithu d'Angkor Thom, le Prasat Kèo d'Angkor, Angkor Vat pour ne citer que ceux-là, par leurs soubassements, leurs encadrements et colonnettes de baies, nous montrent avec quelle autorité et quelle richesse le Khmer de la grande époque traitait la mouluration, élément déco-

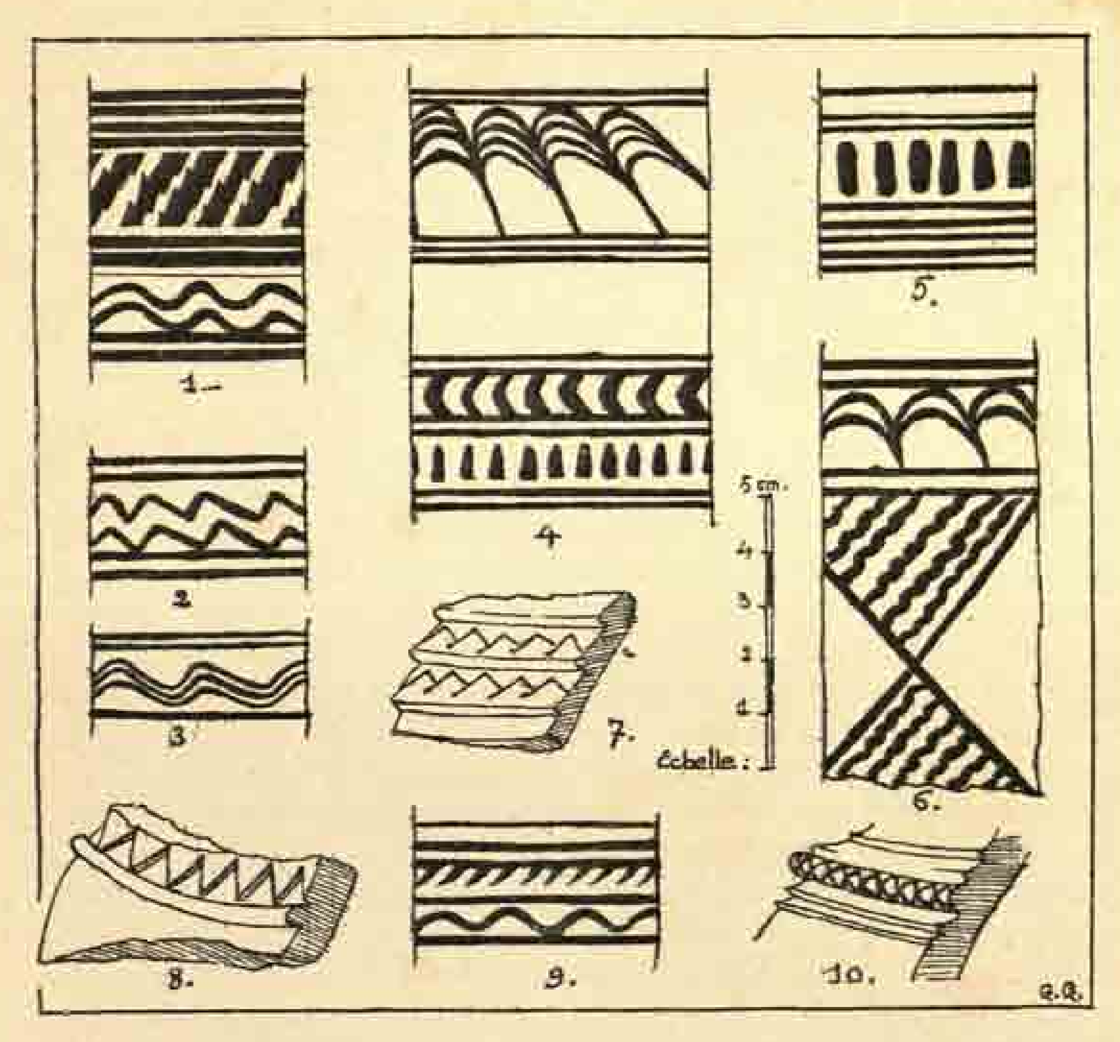


Fig. 26.

ratif pourtant difficile à manier. Aussi nous ne serons pas surpris en présence de la *Pl. 11* d'y trouver la même main hardie et franche. Voilà ce que, à coup sûr, le Chinois n'a pas appris au Khmer, car il ne possède, dans sa céramique, rien de semblable ni même rien qui y préparât le Cambodgien. Il ne faut pas croire surtout, pour bien saisir le caractère de la moulure du vase khmer, qu'elle n'agrémente que des pièces particulièrement soignées, parées d'une couverte rare, affectées à un usage de luxe. On la sent instinctive. Quel que soit l'objet, quel que soit le potier, et même si la

moulure est grossière par sa facture, elle n'en perd pas pour cela sa valeur esthétique. Sa répartition, son volume, sa couleur reflètent aussi bien le tempérament exceptionnel du « tourneur de moulures » indigène. Il est clair que nous n'entendons pas par moulure le décor en relief que nous aborderons plus loin. La moulure garde ici son sens strictement architectural. L'examen de nos figures nous dispensera de tout commentaire.

2° *Le décor gravé.* — C'est celui qui est obtenu par prélèvement de matière à la pointe de l'outil. La figure 26, réunit tous les types qui ont passé sous nos yeux. Remarquons que le potier khmer du VIIᵉ au XIIIᵉ siècle pratique encore ses denticules à hachures alternées et le trait ondulé qu'il traçait à l'époque préhistorique (cf. fig. 12). Ce décor gravé dans la pâte et, bien entendu, toujours sous couverte, s'accuse d'autant plus que la couverte employée dans la suite, en s'épaississant, fonce dans les creux. On voit encore ici une différence profonde avec le décor chinois de haute époque, lequel décor se sert d'éléments juxtaposés : grecques, symboles, etc., ou alors de fleurs asymétriques, d'aspect plus ou moins réel. Les vases T'ang et Song de la *Pl. 9* et des fig. 13, 14, 15 que le potier khmer avait sous les yeux ne l'ont pas troublé et ne furent d'aucune influence sur lui. Même dans les lotus gravés des vases des *Pl.* $10_{10, 13}$ il demeure dans la stylisation et la symétrie. Enfin aucun exemple d'estampage jusqu'ici, en céramique khmère : tout dessin et même tout relief du décor en relief sont traités à main levée.

3° *Le décor en relief.* — Le relief de ce décor se présente dans toutes les intensités, depuis la petite pastille posée à plat d'un coup de pouce jusqu'au personnage modelé en haut-relief et même en ronde bosse sur le cou d'un vase-éléphant. Nous pouvons en distinguer deux catégories, soit qu'il ne consiste qu'en éléments ornementaux stricts : perles, navettes, lentilles, torsade, bourrelet ondulé, etc., fig. 25 ; soit qu'il accuse une tendance plus ou moins marquée au naturalisme (*Pl. 10*). L'ourlet du col et les trois filets hardiment dégraissés qui établissent la transition entre l'épaule et le col des vases 3 et 6 de la *Pl. 11* ; ou encore cette collerette entourant la base du col de la *Pl.* 11_4 faite d'un bourrelet lisse dans cet exemple, mais souvent ondulé transversalement par de simples pressions de doigt, nous paraissent une innovation dont nous ne connaissons aucune réplique dans les céramiques anciennes de l'Asie. Parmi les décors à tendances ou franchement naturalistes, nous reconnaîtrons le pédoncule ajouté au couvercle de la *Pl.* 10_9 ou le curieux cavalier de la *Pl.* 10_5 appartenant à un tesson de toute beauté qui rend bien regrettable la disparition du grand vase dont il faisait partie (1).

En résumé, la poterie khmère ancienne constitue vraisemblablement un art à part et d'autant plus indépendant que l'indigène avait des maîtres très savants et habiles, installés et fabriquant eux-mêmes dans le pays : bien plus : qui importèrent

(1) Voir d'autres exemples de céramique khmère dans Fournereau, *Les Ruines khmères*, Leroux, 1890, Pl. 109 et 110 ainsi que dans *Recherches*, fig. 83, 84 et Pl. X.

à toutes époques et de leur propre pays des cargaisons de modèles. Parti de quelques formes simples, empruntant au Chinois fours et couvertes, le potier indigène a fixé les nombreuses variétés d'une poterie où il se diversifie sans jamais cependant perdre de vue les caractéristiques qui nous semblent nationales et que nous avons reconnues ci-dessus. A aucun moment non plus, il ne semble avoir donné dans la recherche savante et raffinée de ses maîtres. Il demeure dans tous les exemples que nous gardons de lui, vigoureux, franc, solide, architectural et familier. Nombre de ses pots sont de guingois. On trouve beaucoup de spécimens mal cuits, ayant subi des coups de feu, voilés ou collés à la cuisson. Souvent les couvertes furent étendues à la hâte. Facture, cuisson, tracés, ne sont jamais d'un maladroit, d'un ignorant, mais d'un individu qui travaille sans détour comme sans recherche, du premier jet, avec juste le soin qu'il faut pour ne pas perdre de temps. Là encore, nous sommes loin de l'idéal chinois et les fins potiers du céleste empire pour qui tout n'était que nuance, galbe et raffinement, durent avoir quelque amertume dans les poteries khmères qu'ils dirigeaient peut-être, en considérant les élèves désinvoltes et indépendants qu'ils formaient et qui opposaient au vert infiniment *rare* des céladons septentrionaux, la même couverte dont ils badigeonnaient leurs tuiles, une couverte épaisse et ruisselant en multiples traînées sur des panses moulurées comme une tour de temple !

A quel moment le Khmer cessa-t-il de pratiquer la tuilerie et la poterie que nous venons de définir? Il faut évidemment le chercher au cours de ces XIVe et XVe siècles, alors que les souvenirs d'Angkor et des fastes de son empire s'affaiblissaient trop pour entretenir une commande suffisante. Sans doute le Chinois, graduellement, augmenta son importation de porcelaine courante d'un prix si minime que l'indigène eut de moins en moins de raison de modeler et de cuire lui-même. A partir du XVIe-XVIIe siècle, l'importation des faïences siamo-chinoises de Savankalok dut activer la fin de la céramique khmère. Et le potier indigène retourna à cette fabrication grossière qu'il pratique encore et qui, après l'intermède de l'époque classique, ne paraît pas différer de sa poterie préhistorique.

E. — Céramique non identifiée.

Il nous reste maintenant à signaler quelques pièces que nous n'avons pu ranger dans aucune des catégories passées en revue au cours de cette étude. Furent-elles importées ou fabriquées sur place, viennent-elles de manufactures disparues aujourd'hui, aucune donnée, aucun indice n'ont pu nous guider pour préciser leur origine. Elles ne sont pas de style cambodgien, elles ne se rapprochent d'aucun fait connu en céramique chinoise. Leur matière est quelconque, leur décor inconnu ou sans caractère. La plus curieuse est un récipient circulaire à peu près semblable à une soupière européenne (fig. 27). Le couvercle, s'il y en eût un, manque. Faite d'une terre blanchâtre, elle est émaillée de brun marron. Le décor en relief sous couverte est

cantonné dans la partie supérieure entre une grecque et une bordure de lignes brisées, il est fait de motifs ornementaux qui rappellent des symboles taoïstes. Quatre petites anses sont disposées en dessous du bord supérieur et se posent sans souci de réserver le décor qui manque par endroits, il a été omis lors de la fabrication. Les dessins se répètent deux à deux. Un cachet qui semble être le caractère « Tho » stylisé dans un cercle a été imprimé dans la pâte fraîche. Ce motif, très employé en art annamite, pourrait faire supposer que nous sommes en présence d'une pièce faite en Annam ou au Tonkin. L'ensemble est ordinaire et peu agréable à l'œil. Puis, trois pots ovoïdes de terre émaillée de jaune brun plus ou moins foncé, une rangée d'ornements rappelant les pétales de lotus émaillés de vert fait une bordure circulaire autour de l'orifice et se répète sur le couvercle qui possède un bouton central. Certaines formes japonaises leur ressemblent, mais nous n'avons jamais vu de céramique de ce pays d'aussi basse qualité. Enfin, une théière dont il manque le bec et l'anse, faite de la même terre et du même émail que les pots précédents est composée de pétales de lotus alternativement unis ou nervurés. Ces pièces ne paraissent pas remonter à une époque bien haute, sans qu'on puisse l'affirmer, car en matière de céramique, le doute et la méfiance ne doivent jamais être perdus de vue. L'abstention nous a toujours paru préférable à une affirmation dénuée de bases solides.



Fig. 27.

Rappelons pour mémoire qu'il y eut des fours en Annam — qu'il y en eut à Luçon sur lesquels nous possédons des données très vagues de source japonaise (1). Un nippon amateur des cérémonies de thé, tchajin célèbre, fit au XVIe siècle le voyage de Luçon pour en rapporter des pièces inédites destinées à rehausser la célébration de cet ancien rite cher aux sujets du Mikado (2).

(1) Oueda Tokunosuké, *La céramique japonaise*. Trad. Deshayes. Paris, Leroux.
(2) Bing, *Catalogue de la collection Hayashi*. Paris, 1902.

DESCRIPTION DES ILLUSTRATIONS

Les planches en simili sont décrites les premières. Les numéros entre parenthèses sont les cotes du Musée Albert Sarraut.

PLANCHES

Planche 9.

1. Vase piriforme (H. 204), grès gris clair. Décor gris verdâtre sous couverte transparente. Prasat Prei Mien, Tréang. Epoque Ming. H = 0,140. D = 0,114.
2. Pot chinois (H. 301), grès gris très dense. Couverte flammée verte et rouge dans la partie inférieure. Prasat Prei Mien, Tréang. Epoque Ming. H = 0,121. D = 0,130.
3. Bouteille à eau (H. 129), argile grise à couverte verte. Décor estampé. Provient de la région d'Angkor. Epoque T'ang. H = 0,215. D = 0,141.
4. Théière chinoise (H. 205), terre cuite blanc jaunâtre. Boccaro. Décor en relief émaillé de diverses couleurs. Provenance : Prasat Prei Mien, Tréang. H = 0,114. D = 0,094.
5. Théière chinoise (H. 132), argile tendre, émail vert. Ornements en relief estampés. Angkor Thom. Epoque T'ang. H = 0,170. D = 0,105.
6. Petit pot à parfum (H. 243). Porcelaine blanche. Décor en relief sous couverte. Foukien. Provenance : Prasat Prei Mien, Tréang. Epoque Ming. H = 0,052. D = 0,066.
7. Petite assiette chinoise (H. 275), grès gris foncé. Couverte clair de lune craquelée. Art Song. Provenance : An Saong, Ba Phnom, Prei Veng. D = 0,117.
8. Compte-gouttes d'écritoire (H. 208), terre cuite jaunâtre, émail vert très brillant. Epoque T'ang. H = 0,078. D = 0,067.
9. Compte-gouttes d'écritoire (H. 222), terre cuite gris clair, émail vert, décor en relief. Prasat Prei Mien, Tréang. Epoque T'ang. H = 0,075. D = 0,060.
10. Petite assiette chinoise (H. 291), grès dur, émail verdâtre craquelé. Epoque Song. D = 0,127.
11. Compte-gouttes d'écritoire (H. 53), argile blanche, émail vert, décor en relief. Epoque T'ang. Provenance Samrong Tong, Kompong Speu. H = 0,069. D = 0,075.
12. Boîte circulaire (H. 255), porcelaine blanche, émail blanc, décor au trait sous couverte représentant une fleur. Epoque Ming. H = 0,03. D = 0,070.
13. Fragment de plat (H. 198), grès gris très dur, couverte verte. Provient du Phiméanakas. Epoque Song. Restituée, la pièce mesurait H = 0,070. D = 0,350.
14. Petit vase chinois (H. 181), grès gris clair très dur, couverte vert céladon. Décor au trait, fleur et feuille en léger relief sous couverte. Provenance : Tumulus Nord, Angkor Borei, Prei Krâbas. Epoque Song. H = 0,046. D = 0,065.

Planche 10.

1. Masque de tuile de chéneau (H. 102), grès grisâtre, couverte verte. Groupe d'Angkor. H = 0,155. Larg. = 0,130.
2. Fragment de grand vase (H. 84), grès gris bleuté, couverte transparente verdâtre dans les épaisseurs. Cavalier sur cheval modelé en haut relief sous couverte. Groupe d'Angkor. Larg. = 0,092.
3. Tête d'éléphant fragment de très grand vase (H. 191), terre cuite gris très clair sous couverte marron. Est surmonté d'un petit personnage dont tête, bras et épaule manquent. Prasat Kéo, gopura E de l'*Inventaire*, 2ᵉ enceinte, Groupe d'Angkor. H = 0,110.
4. Petit vase type II C (H. 95), terre cuite rose et couverte gris vert clair s'arrêtant à 0,02 du bas. Cannelures verticales contrariées sur la panse. Groupe d'Angkor. H = 0,064.
5. Petit vase semi-zoomorphe (H. 81), terre cuite gris clair sous couverte marron, corps côtelé sur lequel la queue et la tête d'un oiseau sont ajoutées. Phiméanakas, angle S.-O., groupe d'Angkor. D = 0,071.
6. Petit vase type I B (H. 61), terre cuite gris jaunâtre et couverte marron sur les deux tiers supérieurs du corps. Samrong Tong. Kandal. H = 0,110.
7. Tête de bœuf provenant d'un vase (H. 86). Grès gris bleuté sous couverte marron. Groupe d'Angkor. Long. = 0,042.
8. Fragment de vase en forme de chat. La tête repose sur les pattes de devant (H. 193), terre cuite gris clair, couverte extér. transparente verdâtre et couverte intérieure brune. Angkor Thom. H = 0,060.
9. Couvercle d'urne cinéraire (H. 49), terre cuite gris jaunâtre clair sous couverte extér. et intér. verdâtre. Défauts de cuisson. Tumuli du Phnom Kulen près d'Angkor. H = 0,073. D = 0,135.
10. Vase cinéraire (H. 43). Mêmes art, facture et origine que nᵒ 9. D = 0,182.
11. Petit vase type II A à col étroit (H. 42). Mêmes art, facture et origine que 9 et 10. Voilé en cours de cuisson. H = 0,110.

12. Petit vase type II A à col étroit (H. 76), terre cuite gris clair bleuâtre, col cassé et égalisé. Couverte gris-verdâtre clair. Même origine que 9. H = 0,09. D = 0,106.
13. Couvercle d'urne cinéraire (H. 37). Pièce voilée au four. Même art, origine et facture que 9. D = 0,136.

Planche 11.

1. Grand vase type III A à col et pied à fût (H. 301), grès sous couverte marron foncé en partie usée. Groupe de Koh Ker, Kompong Thom. H = 0,320.
2. Vase type I C forme quenouille (H. 213). Grès sous couverte opaque chocolat. Ancienneté douteuse. Groupe de Koh Ker, Kompong Thom. H = 0,215.
3. Vase type II A à déversoir et orifice à ourlet mouluré (H. 320), grès. Traces de couverte brunâtre sur l'épaule. Le déversoir est cassé. Environs de Péaréam, Bâti, Takèo. H = 0,225. D = 0,252.
4. Vase type II A à large col (H. 321), grès. Environs de la pagode de Kuos, Tréang, Takèo. H = 0,229.
5. Vase type I D (H. 302), grès. Une anse manque. Couverte grisâtre, pustuleuse. Groupe de Koh Ker, Kompong Thom. H = 0,265. D = 0,145.
6. Grand vase type III A à col évasé (H. 32), grès bleuâtre très dense. Restes de couverte verdâtre formant coulées sur l'épaule et une partie de la panse. Groupe d'Angkor. H = 0,45.
7. Grand vase à col évasé (H. 324). Incomplet. Grès noirâtre très dense. Traces de couverte gris verdâtre autour du col. Champa Lòk. Takèo. D = 0,23.
8. Vase type II A à socle et col étroit à large limbe (H. 91). Grès gris bleuté sous traces de couverte indéfinissable. Groupe d'Angkor. H = 0,230.
9. Vase type II C lenticulaire (H. 71), grès gris bleu sous restes de laque brune. Siem Réap, Angkor. H = 0,125. D = 0,207.
10. Vase type II A à déversoir et anse d'usage annulaire (H. 92), terre cuite gris rosâtre et coulées de couverte marron. Déversoir à canal très étroit et anse manquent. Groupe d'Angkor. H = 0,232.
11. Conque-trompette (H. 79). Terre cuite gris jaunâtre clair sous couverte verdâtre. La poignée manque. Groupe d'Angkor. Long. = 0,188. D = 0,100.
12. Vase type II A à col étroit (H. 364). Terre cuite grisâtre. Traces de couverte verdâtre sur le corps et à l'intérieur du limbe du col. Environs de Phnom Penh. H = 0,155.
13. Tuile de dessus (H. 119), grès gris bleuté. Couverte verdâtre sur la face convexe. Groupe d'Angkor. Long. = 0,25.

Planche 12.

1. Vase type II C à col droit (H. 88), terre cuite gris rose très dense sous couverte marron noir. Groupe d'Angkor. H = 0,147. D = 0,135.
2. Vase éléphant (H. 68), grès gris bleuté sous couverte vert foncé. La défense droite n'a pas été traitée. Baphuon, Groupe d'Angkor. Long. = 0,150.
3. Corps de boîte en forme de tortue dont la carapace constituait le couvercle (H. 139). Terre cuite gris clair bleuté. Groupe d'Angkor. Larg. = 0,110.
4. Vase lièvre (H. 194), grès gris bleuâtre sous couverte noirâtre, grossière, pustuleuse. Les oreilles sont couchées sur le dos. Baphuon, enceinte extér. Nord. Groupe d'Angkor. Long. = 0,125.
5. Vase type II A (H. 220), grès. Traces de couverte noirâtre très usée. Prasat Prei Mien, Tréang, Takèo. H = 0,104.
6. Coupe à pied (H. 69), grès gris bleuté sous couverte vert noirâtre. Le fond est percé d'un trou à ourlet de 0,01 de diamètre. Pied à fût évidé. Groupe d'Angkor.
7. Récipient en forme de tortue (H. 318), grès. Les pattes et la tête manquent. Couverte brune très usée. Environs de Khna, Bâti, Takèo. Long. = 0,135.
8. Vase éléphant (H. 193), grès sous restes de couverte brun foncé, inégale. Sur le dos, le harnachement est sommairement indiqué. Groupe de Koh Ker, Kompong Thom. Long. = 0,14.
9. Petit vase type III A à col et déversoir, terre cuite rouge foncé sous vernis transparent usé. Le déversoir manque en partie. Même origine que 8. H = 0,143.
10. Vase type II B (H. 197), grès sous couverte noirâtre écaillée. Groupe de lignes concentriques gravées à la base du col. Groupe de Koh Ker, Kompong Thom. H = 0,067.
11. Même que **Pl. 11**, *12*, voir coupe fig. **20**, *7*.

FIGURES

Fig. 12. — Exemples de poterie préhistorique d'après Moura, *Le Royaume du Cambodge*, Leroux, Paris, 1883, p. 49. Voir le texte *id.*, p. 146. Aucune cote n'est donnée. Le bol 3 est en terre commune rouge vif.

Fig. 13. — Pot céramique chinoise (H. 60), argile ordinaire émaillée vert. Dessins en relief. Samrong Tong, Kompong Speu. Epoque T'ang. H = 0,118.

Fig. 14. — Théière chinoise (H. 58), terre ordinaire, émail vert, jaune et violet dans le décor qui est gravé au trait dans la pâte. Même origine que fig. 13. Epoque T'ang. H = 0,133. D = 0,108.

Fig. 15. — Vase céramique chinois (H. 56). Mêmes matière, origine et époque que fig. 14. H = 0,158. D = 0,100.

Fig. 16. — Petit vase chinois (H. 133), grès kaoliné grisâtre. Décor bleu représentant une biche. Suong, Kompong Châm. Epoque Ming. H = 0,050. D = 0,047.

Fig. 17. — Pot chinois, collection A. Silice. Même décor que fig. 16. Phnom Penh. Epoque Ming. H = 0,047. D = 0,045.

Fig. 18. — Bol sino-siamois, collection A. Silice. Porcelaine blanche très fine et sonore. Emaux de couleurs et or sur couverte. Phnom Penh. Epoque T'ang. H = 0,13. D = 0,24.

Fig. 19. — Coupe à pied, collection A. Silice. Faïence grossière, décor floral émaillé de rouge, vert, jaune et rose, fabrication de Savankalok, XIII[e] siècle ? H = 0,08. D = 0,110.

Fig. 21. — 1, Coupe de vase de la **Pl. 10**, *6*.
2, Type de vase à col bulbeux (H. 212), terre cuite grise sous couverte brun verdâtre. Chup, Kompong Châm.
3, 4, Variantes de 2. Même origine. Collection Groslier.
5, 6, Profils de vases types II B.
7, Coupe du vase de la **Pl. 12**, *11*.
8, Petit pot chinois, grès sous couverte grise.
9, Coupe du vase de la fig. 24, 4.
10, Petit pot chinois. Epoque Ming.
11, Bol chinois. Epoque Ming.

Fig. 23. — 1, Vase à col, type II D (H. 330), terre cuite gris clair sous couverte marron. Angkor Thom, soubassement N du Baphuon. D = 0,085.
2, Vase type II A (H. 295), grès sous couverte noirâtre. Groupe de Koh Ker, Kompong Thom. H = 0,103.
3, Vase type III C à col bulbeux, variante de la fig. 21, 2, même origine.
4, Vase type II C. Terre cuite gris jaunâtre sous couverte marron très usée. Origine inconnue. D = 0,080.
5, Petit vase type II C à col (H. 117). Terre cuite dure grise sous couverte opaque marron usée n'atteignant pas le bas. Prasat Prei Mien, Treang. H = 0,082. D = 0,078.
6, Vase type II C (H. 94), grès gris bleuté. Groupe d'Angkor. H = 0,073. D = 0,093.

Fig. 24. — 1, Vase type I D (H. 303), grès. Koh Ker, Kompong Thom. H = 0,235. D = 0,138.
2, Vase type II A (G. 327), grès grisâtre sous couverte marron inégale et formant des coulées. Chöng Prei, Kompong Châm. H = 0,190. D = 0,225.
3, Vase type III A (H. 330), grès gris foncé sous couverte irrégulière verdâtre présentant de nombreuses coulées s'arrêtant avant le bas. Angkor Thom, soubassement N du Baphuon. H = 0,133. D = 0,120.
4, Vase type II A à pied (H. 356), grès gris sous couverte intér. et extér. vert olive. Trouvé rempli de chaux blanche au Tuol Sroy Prei, près de la route de Stung Méan, Phnom Penh. H = 0,178. D = 0,107.
5, Vase type II C à col (H. 187). Terre cuite gris rougeâtre et décor gravé sous couverte vert foncé. Environs de Trak, Battambang.

Fig. 25. — Grand vase type II A à large col (H. 339). Grès sous couverte irrégulière présentant des coulées épaisses. Décor en relief et gravé sur l'épaule et autour du socle. Angkor Thom, base du mur E du temple T de Prah Pithu.

Fig. 26. — 1, Décor gravé sur épaule vase grès, noirâtre. Baray, Kompong Thom (H. 341).
2, Décor gravé sur panse vase grès sous couverte vert olive. Annexe S.-O. de Beng Méaléa, Chikreng, Kompong Thom (H. 175).
3, *Id.* (H. 182).
4, Décor gravé sur l'épaule d'un vase terre cuite gris bleu sous laque. Siem Réap, Angkor (H. 71).
5, Décor gravé sur vase terre cuite grise sous laque. Terrasse du Roi lépreux, Angkor Thom (H. 77).
6, Décor gravé sur panse vase grès gris rougeâtre. Prah Khan, Kompong Thom (H. 315).
7, Décor gravé sur redents d'une épaule de vase terre cuite rouge. (Même origine que H. 184.)
8, Denticules en relief sur épaule vase grès. Groupe d'Angkor (H. 334).
9, Décor gravé sur vase terre cuite gris clair, sous couverte verte craquelée. Groupe d'Angkor. (H. 337).
10, Décor en relief et gravé de vase grès sous couverte marron présentant des coulées. Terrasse du Roi lépreux, Angkor Thom (H. 74).

Fig. 27. — Grand récipient chinois (H. 136), terre cuite jaunâtre couverte marron. Décor en relief sous couverte. Angkor. Epoque inconnue. H = 0,152. D = 0,240.

Pl. XX.



Exemples de céramique khmère (V. description en fin d'article).

IV

LES EMPREINTES DU « PIED DE BUDDHA » D'ANGKOR VAT

PAR S. G. NECOLI

M. L. Feer a publié dans l'ouvrage de M. Fournereau : *Le Siam Ancien* (1re partie, Leroux, 1895) une étude d'ensemble sur les empreintes du pied du Buddha conservées par les Singhalais, les Birmans et les Siamois (p. 287), ces dernières d'après moulages rapportés par M. Fournereau qui en donne d'excellentes phototypies, *loc. cit.*, pl. XXI et LXVIII.

S'aidant des auteurs que ce sujet avait déjà sollicités, M. L. Feer conclut : « Nous ne manquons donc pas de secours pour bien connaître dans tous ses détails l'empreinte du fameux pied. Malheureusement, il est impossible de faire concorder les dessins entre eux, les listes entre elles et les dessins avec les listes... Je crois même que le désaccord augmente à mesure qu'on connaît plus de listes et plus de dessins. Que serait-ce si nous avions les reproductions des Pieds du Buddha qui se trouvent sur les montagnes avoisinant les anciennes capitales des Thaïs et dans les Vât royaux de ces époques reculées ? »

Il est regrettable que M. Fournereau n'ait pas, lors de sa mission au Cambodge, moulé aussi les deux belles empreintes d'Angkor Vat. Il eût augmenté la perplexité de M. Feer en lui soumettant des exemples différents. Mais, sans doute, ceux-ci eussent-ils aidé au contraire ce dernier, car ces deux symboles complets se trouvent dans un état de conservation excellent.

Je me propose ici de combler cette lacune et de donner les moyens d'approfondir une question qui n'est pas sans intérêt pour les études du Buddhisme au Cambodge, car les empreintes khmères d'Angkor Vat n'ont pas encore, à ma connaissance, été publiées avec commentaire. A nos reproductions, nous ajoutons une identification sommaire des signes dans la mesure de nos moyens et laissant à de plus habiles que nous le soin d'en arrêter la nomenclature définitive.

Mais avant d'aborder les empreintes khmères, je crois nécessaire de résumer la

Empreinte siamoise.

I	1	2	3	4	5	6	7	8
II III	9	10	11	12	13	14	15	16
III	17.	18	19	20	21	22	23	24
IV	25	26	27	28	29	30	31	32
V	33	34	35	36		37	38	39
VI	40	41	42			43	44	45
VII	46	47					48	49/50
VIII	51						52	53
IX	54						55	56
X	57	58					59	60
XI	61	62	63	64	65	66	67	68
XII	69	70	71	72	73	74	75	76
XIII	77	78	79	80/81	82	83	84	85
XIV		86	87/88	89		90	91/92	93/94
XV		95	96	97	98	99	100	

Empreinte Khmère.

I	1	2	3	4	5	6	7	8	9
II	10	11	12	13	14	15	16	17	18
III	19	20	21	22	23	24	25	26	27
IV	28	29	30	31	32	33	34	35	36
V	37	38	39	40	41	42	43	44	45
VI	46	47	48	49	50	51	52	53	54
VII	55	56	57				58	59	60
VIII	61	62	63	64		65	66	67	68
IX	69	70	71	72	73	74	75	76	77
X	78	79	80	81	82	83	84	85	86
XI	87	88	89	90	91	92	93	94	95
XII	96	97	98	99	100	101	102	103	104
XIII									

Fig. 28.

lecture que M. Feer fit du Çrî Pada du Vat Vang Nâ de Bangkok et d'après la Pl. XXI de l'ouvrage de Fournereau que j'exprime ici par le graphique 28. Les chiffres soulignés dans le tableau général correspondent aux lectures que nous ajoutons à celle de M. Feer ou que nous proposerons le cas échéant à la place des siennes, à titre hypothétique bien entendu et que d'ailleurs, nous commenterons. Sur le graphique (fig. 28), nous avons numéroté les cases en chiffres arabes et les rangées en chiffres romains, dans l'ordre suivi par notre savant prédécesseur et qui sera celui que nous conserverons sur l'empreinte khmère (même fig.). Au cours de notre travail, les chiffres romains entre parenthèses sont ceux du tableau général des signes qu'il a dressé page 296 de l'ouvrage cité et que nous donnons ici même, quelques pages plus loin, augmenté de la liste des signes khmers.

1° BUDDHAPADA DE BANGKOK. — IDENTIFICATIONS COMPLÉMENTAIRES. — En 25, M. Feer (1) écrit : « la 4e ligne commence clairement par « l'étendard » (CIV). Je ne crois pas, surtout, si nous comparons ce signe à celui qui commence la 11e ligne : l'étoffe serait trop étroite. Ou il s'agit de « la lance » (XC) avec une petite flamme sous le fer ou plutôt du croc à éléphant « l'aiguillon de l'éléphant du Roi » (CVII). En vérification, nous le trouverons sur le Buddhapada d'A. V.

Les 4 signes qui suivent déjouèrent la lecture du commentateur (28 à 31). Essayons à notre tour, 28 : « Le siège de pierre du Buddha » (LXXXIII), se voit bien en effet en ce socle massif surmonté d'un coussin. Nous le retrouverons à A. V.

29 : « L'épée » (LXXXIX) ou « le flambeau » (CVI). Celle-là figurera à A. V. dressée de la sorte sur un petit socle et à peu près à la même place.

30 : Aucun doute n'empêche de voir là, la « conque à eau lustrale » (CXVI) ou « la conque trompette » (CXVII). Quelle que soit du reste celle-ci, nous retrouverons l'autre en 46. Le tableau général des signes dit « conque tournée à droite » et c'est ainsi qu'est tournée celle de 46. Ici, nous aurions donc « la trompette ». L'une et l'autre figurent à A. V (2).

31 : « Le chasse-mouches » (CII). Les bas-reliefs nous ont assez habitués à cet instrument, et chose curieuse, les empreintes d'A. V. ne le comportent pas.

33, 34 : F. se borne à reconnaître deux vases. On peut préciser davantage sans risquer d'erreur. En 33, « le pot à aumône » (CXX) et en 34, « le vase à eau » (CIX). Ces deux formes traditionnelles sont encore d'un usage courant au Siam et Cambodge. Nous reverrons 34 à A. V.

38 : C'est « la couronne » (XCV). Elle a ici la forme siamoise du mokoth. Elle est posée sur un socle et l'on voit distinctement le gracieux ornement qui entoure l'oreille.

39 : Nous pourrons faire une conjecture ; on voit un objet sur une coupe à pied. Ne serait-ce pas « l'habillement princier » (XCIV) ? C'est en effet une coutume en pays

(1) Désormais, pour abréger, nous écrivons F. au lieu de Feer, et A. V. au lieu d'Angkor Vat.
(2) A. S. des conques trompettes, v. Groslier, *AAK*. I, p. 223.

siamo-khmers de plier sampot et écharpe dans une coupe à pied faite en toutes matières et appelée *tok*.

46 : « La conque tournée à droite » une des deux dont il a été parlé en 30.

63 : F. dit « le cheval » (XXXVIII) qui est bien plus reconnaissable en 66 où le savant auteur lit « antilope » (XLIV). Ici se découpe la silhouette à queue relevée du Simh, du lion fabuleux qui, toujours pareillement reproduit, décore les fonds des coupes siamoises en argent niellé. Nous le reconnaîtrons à A. V. et à peu près à la même place.

64 : Ne peut-on plutôt voir « le crocodile » (LVII) plutôt que les serpents (LV)?

69 : Voici « la bannière » (CV) vue par F. en 25 ainsi que nous l'avons dit. Avec sa flamme et son panneau pendant, les bas-reliefs khmers la répètent cent fois et, bien entendu, elle figurera sur l'empreinte d'A. V.

73 : Parmi les « trois volatiles » non identifiés par F., le premier a été popularisé par les pièces de monnaie khmères dites « prak bat » : c'est l'oie Hamsa, passant à droite, conformément aux habitudes péguanes, selon Gerini. Nous la trouverons à A. V.

77 : Peut-être reconnaîtrons-nous « l'éventail » (C), l'écran circulaire fixé tangent à son long manche. Dans ce cas, la lecture de F. qui en 48 avait reconnu un éventail pliant, accessoire peu usité au Cambodge, nous gêne. Je me demande si dans cette figure 48, il ne s'agirait pas plutôt de l'aigrette du turban, symbolisant alors « la portion de coiffure » (XCVI).

78 et 82 : F. n'a pas de chance avec les volatiles. Si l'on peut supposer que le petit oiseau à queue droite est « le coucou » (XLVII) on doit être assuré que 82 est « le coq » (LIII) avec sa crête et sa queue à plumes incurvées.

86 : Sans doute possible, voilà Garuda. Il tient les deux Nâgas dans ses mains levées. Dans la dernière rangée, F. n'a reconnu que « la jonque d'or ». En 105 et en 108 il voit deux hommes : on ne peut reconnaître que deux femmes, en sarong. En 104 et 109, je ne vois que deux torses de personnages, mains jointes devant la poitrine. Il ne saurait donc être question en 104, 105, 108 et 109 des « quatre continents » (I) suggérés par le commentateur.

89 : Je ne pense pas qu'on doive reconnaître « le roi Çakravartin » (XXVI). L'examen à la loupe de l'image ne donne pas un personnage entre deux adorateurs, mais trois adorateurs, celui du milieu ne montrant que son buste émergeant d'une fleur, motif courant en décoration.

Notre examen nous permet donc d'enrichir d'une quinzaine de lectures nouvelles le travail de F. et parmi lesquelles une dizaine me semblent indiscutables. Faute de mieux et de plus, nous avons suivi, comme je l'ai dit, les listes déjà établies et résumées dans le tableau général de l'auteur cité. Mais est-ce là une bonne méthode ? Pour être aidé par cette nomenclature, ne faudrait-il pas qu'elle soit absolument précise ? Or, Baldœus, Alabaster se sont livrés eux-mêmes à des hypothèses. De la sorte, nous risquons de vouloir faire entrer des signes différents sous une dénomina-

tion commune en nous privant d'enregistrer des faits nouveaux. Aussi, dans notre lecture des empreintes d'A. V., nous reprendrons notre liberté et n'aurons recours aux tables précédentes qu'après coup et à titre seulement de comparaison.

2° BUDDHAPADA D'ANGKOR VAT. — Déjà quelques similitudes s'indiquent entre l'empreinte de Bangkok et celles d'A. V. D'autres se présenteront à nous dans un instant. Voyons donc les différences (*Pl. 13* et graphique fig. 28).

Les orteils. Siam : les trois phalanges sont marquées de spirales, « les réseaux » (jâla), l'un des 32 signes du Buddha.

Cambodge : Ces réseaux sont traduits dans un esprit tout à fait différent, en trois motifs décoratifs par orteil dont deux représentent une sorte de fleuron renversé, peut-être une coquille très stylisée. Petit orteil égal aux autres doigts.

Plante. Siam : le çakra au milieu est un disque plat.

Cambodge : La roue de la loi a 16 rayons, comme une roue de char finement ouvragée.

Talon. Siam : Il est occupé comme la plante par des divisions en carreaux.

Cambodge : Demi-circulaire, il est divisé en 4 zones concentriques.

Mais la plus sérieuse différence qui sépare les deux monuments, c'est qu'au Siam il y a 8 cases par rangée, et 9 au Cambodge ; que là on voit 5 cases divisées elles-mêmes en 2, horizontalement, disposition absente ici ainsi que les deux tableaux occupant, au Siam, chacun 2 cases.

Dimensions : Siam : $1^m,54 \times 0.58$. Cambodge : $1^m,75 \times 0,80$. Ici chaque Buddhapada est entouré d'une bordure décorative de 0.30 de largeur. Leurs dimensions sont égales à quelques centimètres près. Épaisseur : 0,40. L'un correspond au côté droit (*Pl. 13*) ; l'autre au gauche. On les voit actuellement dressés dans la cour à galerie cruciale d'A. V., 1er étage, portion Sud. Sculptées dans des monolithes d'un beau grès par un ouvrier habile, ces empreintes furent laquées et dorées ce qui empâta légèrement la finesse des sculptures. Les signes sont identiques sur les deux empreintes, présentés dans le même ordre, mais en sens inverse. Notre numérotation du graphique 28 ne concerne que le pied de droite sur lequel nous travaillons (*Pl. 13*) et nous nous servirons du gauche pour nous compléter et assurer nos lectures. Ce dernier, un peu moins soigné mais plus clair n'est pas décoré sur la tranche.

Date. Par les formes des accessoires : trônes, nâgas, éventails, etc..., la facture, l'allure du décor de marge, on peut placer sans trop de risque d'erreur les Buddhapada d'Angkor Vat vers la fin de l'art classique et à coup sûr antérieurement au XVe siècle.

Nombre de signes : Lorsque le sculpteur chargé d'exécuter l'empreinte d'A. V. fit ses divisions horizontales et verticales, je ne sais s'il avait dans l'esprit le nombre 108 retenu par F. et bien connu au Cambodge. Ce qu'il y a de certain, c'est que 9 divisions horizontales sur 12 rangées lui donnèrent bien 108 cases. Toutefois, ce pro-

gramme fut modifié par la roue de la loi qui, à elle seule, en occupa 4, ne laissant plus que les 104 cases de notre graphique 28. Ensuite la rangée XII demeura vide, mais par-dessus la bande qui la limitait en bas, entre XII et XIII on sculpta les 7 cônes qu'on voit sur la *Pl. 13* et que je crois être « les sept montagnes » (VI) présentes dans toutes les empreintes connues. Il est manifeste qu'elles furent exécutées après coup et alors que les divisions de la rangée XIII étaient faites, car ces dernières transparaissent au travers. Ces sept montagnes comptant pour un signe, le sculpteur ne perdait donc plus que 8 cases au lieu de 9. Ce qui nous donne 96. Mais si la roue de la loi occupe 4 cases, elle compte, elle, pour un signe. Nous parvenons ainsi à 97.

Nous ne sommes pas au bout de nos peines. Le talon effrité du pied droit montre qu'il était composé comme celui de gauche, de trois secteurs demi-circulaires dont deux séparés en deux, soit 5 nouvelles cases où nagent des poissons, un makara (1er en haut à gauche), une tortue. Si nous cherchons dans les tables précédentes, il n'y a que « les 7 grands fleuves » (III), « les 5 grandes rivières » (IV), « les 7 grands lacs » (V) et « l'océan » (XXI) qui pourraient être ainsi traduits. Nous savons aussi que dans les bas-reliefs, les sculpteurs représentent les fleuves de cette manière, en sculptant des poissons. Nous ne possédons toutefois que 4 symboles pour 5 cases. A moins que nous n'acceptions « les 7 belts du mont Méru » reconnus par Alabaster et F. (VII), comme des détroits ou golfes que des poissons pourraient dès lors évoquer. Avec cette solution, nous obtenons $97 + 5 = 102$ signes. Toutefois elle n'est pas complètement satisfaisante, car dans la case 19, la 1re de la rangée III, voici 4 poissons pouvant correspondre aux fleuves, rivières, lacs et océans. Cette lecture vaut-elle mieux ? Je ne la formule que par acquit de conscience, car je doute que le sculpteur ait groupé 4 signes différents dans la même case. Une autre peut être même proposée : les « 4 grandes îles » (I) si l'on veut bien admettre que les 4 bandes qui, séparant les poissons, se trouvent ainsi symboliquement entourées d'eau de tous côtés. Dans ces dernières propositions, nous demeurons devant tous les poissons du talon de l'empreinte sans savoir à quoi ils correspondent. Ceci dit, j'en reviens à ma première idée. Nous tenterons de nous arranger plus loin de la case 19. Du moins en voilà assez pour abandonner le projet d'arrêter le nombre de signes que comporte le Buddhapada d'A. V.

Ces observations générales nous amènent devant les sept grands cônes surmontés de tridents et qui séparent la plante du pied de son talon. A première vue, ils correspondent à ces couvercles en métal précieux ou en étoffe, toujours en usage, destinés à protéger les mets et les offrandes. Leur motif terminal en trident ou en vajra complète la ressemblance surtout qu'ils sont posés sur des socles. On a remarqué qu'ils furent, sur le pied droit, sculptés après que les cases avaient été indiquées, en plus et en dehors de ces cases prévues au nombre saint de 108. Il semble qu'arrivé à la 95e case, le sculpteur, à bout de souffle, ait abandonné les 9 qui demeuraient vides et ait masqué les vides par les 7 offrandes figurées, mises là pour honorer l'empreinte, sans aucun rapport avec le symbolisme des autres signes.

Impressionnés par leur nombre 7, nous avons pourtant supposé plus haut que ces cônes correspondaient au « sept grandes montagnes », symbole absent de l'empreinte et qui figure sur toutes les listes. Avec de la bonne volonté, on peut arriver à s'en convaincre. Bien que le motif terminal soit un peu gênant, une montagne en représentation conventionnelle correspond bien à un cône et les sculpteurs des bas-reliefs khmers traitent l'herbe, le sol, à l'aide du même décor imbriqué que l'on voit sur ces cônes. Que dire des socles sur lesquels ces montagnes reposaient, si l'on ne fait pas appel à une nouvelle convention : le sculpteur les surélevant de la sorte, comme une statue pour les honorer davantage? Quoi qu'il en soit, acceptons les montagnes. Aussitôt, il faut tenir pour montagnes également les cônes semblables des cases 35, 36, rangée IV et 95, rangée XI. Ce faisant, nous trouvons « l'Himâlaya » (XVIII), « le Méru » (XIX) et « le Kailâça » (XX) symbolisés dans ces 3 cases et présents dans presque toutes les listes. Il ne nous reste plus qu'à entrer dans le détail et à passer en revue tous les signes de notre empreinte.

Rangée I.

Les 9 cases de cette rangée sont plus grandes que les autres. De 3 à 8, six personnages identiques caractérisés par un arc décoratif leur encadrant la tête. Ils sont assis à l'indienne. Voici leurs attributs que la photo ne laisse pas distinguer :

3 : bouton de lotus dans m. g. ; m. dr. semble montrer la terre.

4 : m. g. semble montrer la terre ; bouton lotus dans m. dr.

5 : fleur? dans m. g. ; bouton lotus dans m. dr.

6 : m. g. semble montrer la terre ; bouton lotus dans m. dr.

7 : bouton de lotus dans m. g. ; objet indistinct dans m. dr.

8 : bouton de lotus dans m. g. ; objet indistinct dans m. dr.

Ces six personnages sont tous à mukuta : « Les six mondes divins » (VIII) enregistrés par toutes les listes.

Les 2 personnages des cases 1 et 2 n'ont pas de mukuta, mais un diadème surmonté d'un cylindre; pas d'arcature autour de la tête. 1 tient dans chaque main un attribut indistinct ; 2 un bouton de lotus dans la m. dr. et sa gauche semble montrer la terre. Je ne sais en dire plus et aucune liste ne nous aide.

En 9, personnage à 4 faces et 4 bras. Les attributs de droite, indistincts. La main supér. g. semble se montrer paume en avant, fermée, le petit doigt levé, et l'infér. g. montrer la terre. Sans doute, peut-on voir « Brahma à 4 faces » (XXII) présent sur toutes les listes.

Rangée II.

Tandis que toutes les divinités de la rangée précédente et de celle-ci sont assises à l'indienne, celles de 10 et 11 le sont à « l'aisance royale ». De 12 à 18, elles sont alternativement à 2 et 4 bras. Attributs indistincts. A cela se bornent mes remarques.

Rangée III.

En 19 les 4 poissons déjà cités. Dans l'empreinte gauche on remarquera que cette case est légèrement réduite au bénéfice de celle de dessous. En 20, groupe de 22 disques ou boules peut-être « le monde » (X). En 21 et 23, deux personnages symétriques devant un orbe flammé, entre eux un curieux cône sur un socle pyramidal et surmonté d'un trident. Des 4 figurines qui suivent, 24 à 27, la dernière paraît tenir un disque dans sa droite. Aucune des listes ne nous permet de comprendre ces rébus.

Rangée IV.

28 : « Le Joyau » (LXXVI) ce fleuron est un motif courant d'ornementation de ceinture, baudrier et sautoir. C'est peut-être à l'importance de son symbolisme bud-dhique qu'il doit, dans l'empreinte gauche, d'avoir une case plus grande que les autres.

29 : « L'éventail » (C) même type que sur les bas-reliefs. Cependant la partie centrale étant évidée, ce qui n'était pas nécessaire pour sculpter le décor, on peut y voir une façon de collier. — 30 : un objet dans une châsse ou un édifice. — 31 : « Le Palais » (LXXX). — 32 : « le Çrivastaya » (CXXIV). — 33 : Une femme assise à l'indienne, dont les cheveux ou une guirlande pendent de chaque côté d'elle, tient au-dessus de sa tête une sorte de vase, boule ou disque. Je crois qu'il serait hasardeux d'y voir la personnification de la célèbre rivière Rohinî (XIV) et laisse en décider de plus hardis que moi. — 34 : « Le fer de lance » (XC) posé sur un socle et honoré par une arcature ainsi que nous verrons plus loin l'ankus et l'épée. — 35 et 36 : « L'Hymâlaya » (XVIII), « le Méru » (XIX).

Rangée V.

37 : (?). — Devant 38, je renonce. — 39 : « La chaire du prédicateur » (CXXII) avec l'éventail derrière lequel le bonze se tient lorsqu'il prêche. — 40 : « L'épée » (LXXXIX). — 41 : « le parasol » (XCIX). — 42 : « le trône de pierre » (LXXXIII). — 43 : « le lit d'or » (LXXXVI). — 44 : « l'aiguillon de l'éléphant du Roi » (CVII). — 45 : « le Çakra » (XCI).

Rangée VI.

46 : Cette série de cercles concentriques ne serait-ce pas « le monde » ? (X) ou bien « les montagnes entourant la terre » ? (XVII) ? L'ensemble de 47 affecte la même composition que le Çrivastaya, mais les 4 espèces de pétales placés en diagonales dans le signe correct (que nous avons déjà proposé en 32) sont remplacés ici par 4 têtes. — 48 : ce personnage tenant un glaive, assis à « l'aisance royale » ne peut être que « le roi Çakravartin » (XXVI). — 49 : « l'éventail en plume de paon »



Empreinte du pied de Buddha d'Angkor Vat.

(CI). — 50 : « la litière d'or » (LXXXVII) c'est le pavois des bas-reliefs. — 51 : « la bannière » (CV) tirée à mille exemplaires dans les sculptures, accompagnant les hauts personnages, hissée devant le palais. — 52 : « l'éventail sacerdotal » (CXIX). — 53 (?). — 54 : « l'arcade » (LXXXI).

Rangée VII.

55 : Peut-être « Kimpuruça » et « Kinnara » réunis comme dans la liste de Low. — 56 : « la tortue d'or » (LX). — 57 : Ce petit animal mis sur un socle ne correspond à aucun de ceux retenus par nos listes. Sur l'empreinte de gauche, il est représenté avec un corps squameux, une crête et correspond sans doute possible au « crocodile » (LVII) présent sur toutes les listes et manque dans les autres cases des empreintes khmères. Bien que les cases correspondent, je me refuse à voir le même animal, dans les deux empreintes et ne reconnais ici qu'un rat ou une mangouste, ni l'un ni l'autre inscrits sur les listes et non figurés sur l'autre empreinte. — 58 : « la vache et son veau » (XLII). — 59 : « Le Garuda roi » (XLV), il est en effet coiffé du mokoth. — 60 « le vase à eau » (CIX).

Rangée VIII.

61 : Un autre vase qui semble posé sur un de ces trépieds que nous connaissons bien. Mais l'empreinte de gauche offre une image assez différente. Je n'ose prendre un parti entre « le vase plein » (CX), le « vase d'or » (CXI), etc... des listes. — 62 : Nous allons rencontrer plusieurs oiseaux assez semblables, néanmoins je vois là « le faisan » (LI) à cause de sa crête et de sa longue queue. — 63 : « la conque tournée à droite » (CXVI). — 64 : « les deux poissons » (LIX). — 65 : « la conque trompette » (CXVII). — 66 : « le paon » (XLVIII). — 67 et 68 : nous pouvons reconnaître « l'oie ou cygne » (XLVI) ou « le coucou » (XLVII) ou « le héron » (XLIX) ou « l'oie rougeâtre » (L) ; rien ne nous contredira de même qu'en présence du nouvel et dernier oiseau de la rangée suivante (76).

Rangée IX.

69 : « La jonque d'or » (LXXXVIII). Nous remarquerons que la cabine est semblable à l'édifice de 30 et que le même objet indistinct y est transporté. — 70 : « le cheval » (XXXVIII). — 71 et 72 : « le tigre royal » et « le tigre jaune » (XXXVI et XXXVII). Sur le Buddhapada de gauche les bandes noires du pelage sont indiquées. — 73 : « le lion » (XXXV). — 74 : l'image est indistincte mais l'empreinte de gauche est remarquablement nette : « le scarabée d'or » (LXI), bien que naïf, le dessin ne prête à aucun doute : l'insecte vole sur une fleur. — 75 : « le Makara d'or » (LVI). — 77 : « Le Nâga » (LIV).

Rangée X.

78 : On voit une fleur sur un socle ainsi qu'en 87 de la rangée XI. D'après les listes, l'une pourrait être « la fleur céleste » (LXXV) mais l'autre ? — De 79 à 81 comment nous y reconnaître avec ces sortes de bouquets, d'épanouissements présentés aussi sur des socles? Tenons-les provisoirement pour « le faisceau de tiges creuses » (LXII) ; « la guirlande de fleurs » (LXIII) ; « le jardin de diamant » (LXXIX). Si l'on se reporte à l'empreinte gauche, 78 perd un peu son aspect de fleur et pourrait devenir « le joyau inestimable » (LXXVIII). — 82 : « le tricéphale Airâvana » (XXXII). — 83 : un des autres éléphants de nos listes : « Chaddanta » par exemple (XXXIII). — 84 : un autre éléphant sur socle et à mokoth « Uposâtha » sans doute (XXXI). Sur l'empreinte de droite, le socle manque. — 85 : « Le taureau » (XL). — 86 : « le vase à aumône » (CXX) posé sur son support.

Rangée XI.

De 88 à 94, sept sortes de fleurs, un peu confuses sur le pied de droite, mais ciselées avec soin sur l'autre. J'en donne les dessins figure 29 pour permettre aux botanistes de s'y reconnaître. Chacune de ces fleurs est au-dessus d'un poisson ou d'une tortue (90) et le sculpteur précise ainsi des fleurs d'eau. Il est donc en accord avec les listes qui ont réuni 7 sortes de lotus (de LXIV à CXX). En 95, nous revoyons ce que nous avons convenu d'être une montagne, la troisième des listes « le Kailâça » (XX).

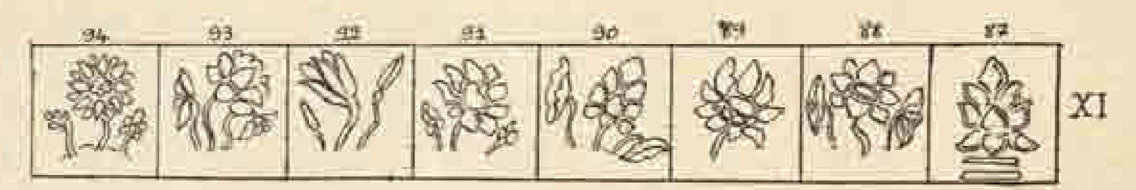


Fig. 29. — Détail de la onzième rangée du Buddhapada de gauche.

Tableau général des signes.

Pour nous compléter et ajouter notre modeste apport aux travaux des auteurs, dressons la liste générale fournie par F. en suivant sa méthode et comportant les colonnes réservées aux signes des listes de Burnouf (Burn.), de Baldœus (Bald.), du Pathomma Samphothiyan (Vie du B.), de Low (Low) et d'Alabaster (Alab.). Nous y joindrons les identifications de F. d'après le Buddhapada siamois et numérotées selon notre graphique 28. Enfin dans la septième colonne (Camb.) nous porterons les signes d'A. V. Il va de soi que je ne me permettrai pas de substituer à celles de F. les lectures personnelles que j'ai précédemment exposées de l'empreinte de Bangkok. Je les écrirai en italique soit seules, lorsque l'auteur s'est abstenu, soit à sa suite lorsque son hypothèse me paraît douteuse.

La lecture des listes précédentes augmentées de celle que permettent de dresser les deux empreintes khmères d'A. V. nous conduit aux remarques suivantes :

1° C'est au Cambodge que le Dharma pradipika paraît le plus fidèlement suivi. Parmi les 65 symboles de Burnouf, 55 ou 60 selon les solutions choisies où les doutes que peut soulever ma lecture furent interprétés clairement par le sculpteur khmer. Ne paraissent vraiment manquer qu'un des oiseaux, probablement le héron (XLIX) ; le turban (XCV) ; les pendants d'oreilles (XCVIII) ; l'étendard (CV) et enfin une partie des signes magiques.

2° En revanche ont été ajoutés quelques-uns des personnages que je n'ai su identifier : un éléphant (XXXIII) ; le tigre jaune (XXXVI) : quelques fleurs (de LXIV à LXXV) ; la tortue d'or (LX) ; le scarabée (LXI) ; le siège de pierre (LXXXIII) à moins qu'il faille voir dans 42 le siège fortuné (LXXXIV) ; le lit d'or (LXXXVI) ; la lance (XC) ; l'ankus (CVII) ; l'éventail (CXIX).

3° Enfin, parmi les signes nouveaux, portés sur aucune liste et ne pouvant s'accommoder d'aucune de nos lectures : quelques personnages des rangées I, II, III : les images des cases 30, 53, 54 et le petit animal, rat ou mangouste de 57. Notons pour finir que la « roue de la loi » qui occupe le centre des empreintes ne paraît pas se confondre avec le çakra (arme) que je crois reconnaître en 45.



NUMÉROS DES SIGNES	BURN	BALD	VIE[illegible]	LOW	ALAB	FEER	CAMBODGE	
I	30	33	32	19	41, 48, 53, 57	104, 105, 108 et 109	Quatre grands continents.	Burn. traduit « quatre grandes îles avec leur entourage ». Nous avons suggéré ce symbole en 19.
II		34	33	21			Deux mille petits continents.	
III	35	37	36	17 à 32		51	Sept grands fleuves.	Une des bandes du talon ?
IV				31	72, 80, 88, 107, 108		Cinq grandes rivières.	Une des bandes du talon ?
V	36	39	38	30	23, 31, 39, 47, 51, 55, 59	54	Sept grands lacs.	Une des bandes du talon ?
VI	37	38	37	74	63, 71, 79, 87, 99, 100, 106		Sept grandes montagnes.	Les sept côtes entre la plante du pied et son talon.
VII					9, 15	57	Sept belts du Méru.	Une des bandes du talon ?
VIII	64	67	69	18	84, 85, 89, 90, 92	17, 18, 19, 22, 23, 24	Six mondes divins.	3, 4, 5, 6, 7, 8.
IX	65	68	70		27, 29, 35-37, 43-45, 67-69, 73-77, 83	1 à 16	Seize mondes de Brahma.	Si nous groupons les personnages 1, 2, 9, 12 à 18, 21, 23 à 27 parce qu'ils sont tous assis à l'indienne nous obtenons le nombre 16. Toutefois ces personnages sont tantôt à 2 et 4 bras. Remarquons d'autre part que la roue de la loi est à 16 rayons. N'embrasserait-elle pas dans son orbe les 16 mondes cherchés ?
X		26		1			Le Monde.	Peut-être peut-on voir le soleil et la lune en 21 et 23 dans ces deux personnages représentés devant un disque ? Burn. dit en effet « disque du soleil ». Ou bien le tout ne serait-il pas réuni comme dans la Pl. d'Alabaster, en 30 où je suis bien tenté de voir tout un système stellaire et planétaire. Sans quoi, où trouver à AV. tous les symboles X à XIII ? Il est vrai que Feer ne semble pas les avoir reconnus dans le Buddhapada de Bangkok.
XI	28	29	30	25			Le Soleil.	
XII	29	30	29	26	le tout réuni en 61		La lune.	
XIII			31	27			Les étoiles.	
XIV				89			Rohinî.	33 (?)
XV				80			Étoile du matin.	
XVI		31					Étoile du soir.	
XVII	25	27	26	24	66 (?)		Montagnes entourant la terre.	45 (?)
XVIII	26		27	29	101 (?)		Himâlaya.	35
XIX	27		28	27	66 (?)		Méru.	36
XX	44	46(?)	43	79	102 (?)		Kailâça.	95
XXI	24	25	25	20	17	88 (?)	L'océan.	Une des bandes du talon ?
XXII	54	32	68	53			Brahma à quatre faces.	9
XXIII	57	60	61	59	30	84 (?)	Kimpurusa.	55. Comme sur la liste de Low, on voit deux personnages dont l'un des deux a certainement le bas du corps d'un oiseau. L'un pourrait être masculin, l'autre féminin.
XXIV	58	61	62		38	83	Kinnara.	
XXV		58 (?)		86			Divinité des nuages.	
XXVI	31		34		33	89	Roi Çakravartin.	48
XXVII				65			Çiva.	
XXVIII		1	2				Femme dans ses atours.	
XXIX				75			Râma à la hache.	
XXX				76			Grand Rishi.	
XXXI	48		48	39	42	70	Eléphant Uposatha.	84
XXXII	52	55	54	42	19	35	— Airâvana.	82
XXXIII		51	39	50	50		— Chaddanta.	83
XXXIV		50		41			— Sakhinakha.	
XXXV	45	40	44	37	62	63	Lion (roi).	73
XXXVI	46	48	45	38	58	62	Tigre royal.	71
XXXVII			46				Tigre jaune.	72
XXXVIII	47	49	47	34	54	66	Cheval (roi).	70. Un seul cheval sur le pied khmer.
XXXIX				35			Cheval de Siddhârtha.	
XL	51	54 (?)	53	43		79	Taureau (roi).	85
XLI				73			Buffle.	
XLII	56	59	60	44, 45	22	81	Vache et son veau.	58
XLIII					65	67	Lapin ou lièvre.	
XLIV				87			Daim. Gazelle d'or.	
XLV	38		49	64	97	86	Garuda (roi).	59
XLVI	50		51	56	26	73	Cygne ou oie (roi).	67 (?)
XLVII	59	62	63	58	86	78	Coucou indien.	68 (?)
XLVIII	60	63	64	60	70, 78, 93, 94	75	Paon (roi).	66
XLIX	61	64 (?)	66 (?)	61	78		Héron (roi).	70 (?)
L	62	65	67	62			Oie rougeâtre.	
LI	63	66	68	63			Faisan (roi).	62
LII				63 (?)	46	43	Aigle (roi).	
LIII				88		82 (?)	Coq Siamois.	
LIV	49	53	50	23	34		Nâga (roi).	77
LV		52, 56				72	Serpents.	
LVI	53	53	55	57	20		Makara d'or.	75
LVII	39	41	40	66	96	64	Crocodile.	Case 58 du pied gauche et à la place de 57 du pied droit.

NUMÉROS DES SIGNES	BURN	BALD	VIE et R.	LOW	ALAB	FERR	CAMBODGE	
LVIII		35 (?)		33			Baleine.	
LIX	33	36	7	22	103	71	Deux poissons d'or.	64
LX			59	55			Tortue d'or.	56
LXI			56	54			Scarabée d'or.	74. Très net sur l'empreinte gauche.
LXII	12						Réunion de tiges creuses.	79 (?)
LXIII	17	3	17				Guirlande de fleurs.	80 (?)
LXIV	18		18	48			Lotus bleu.	de 88 à 94.
LXV	19	18	22 (?)				— rouge.	
LXVI		20					— rouge double.	
LXVII	20						— rose.	
LXVIII	21	19	19	50			— blanc.	
LIX		22					— blanc double.	
LXX		21					— bleu à cœur noir.	
LXXI				69			Fleur Tunthareakang.	
LXXII				70			— Makulla.	
LXXIII					5		— Montha.	
LXXIV			3				— Phatson.	
LXXV				71			— Celeste.	
LXXVI	16	17 (?)		68			Joyau.	28
LXXVII				72			Neuf pierres précieuses.	
LXXVIII				96			Joyau inestimable.	78 (?)
LXXIX				82, 93			Jardin de diamant.	81 (?)
LXXX	8	9	8	6	2	20	Palais.	31
LXXXI	9			67			Arcade.	54
LXXXII					16, 81	21	Palais céleste.	
LXXXIII				10		28 (?)	Siège de pierre du Buddha.	42
LXXXIV	7	7	57				Siège fortuné.	
LXXXV			6				Siège d'osier.	
LXXXVI		6		9			Lit d'or.	43
LXXXVII	42	44		13			Litière d'or.	50
LXXXVIII	55	57	59	56	21	106	Jonque d'or.	69
LXXXIX	11	12	11		40		L'épée.	40
XC		1	1	91	1		La lance.	34
XCI	34		20			27	Çakra.	45
XCII					3		Trident de Çiva.	22. Paraît être posé sur un haut piédestal pyramidal.
XCIII				77			Arc de Rama.	
XCIV				94			Garde-robe du prince (partie).	
XCV	15	15	15	2	56	38	Turban ou couronne.	
XCVI				95			Portion de coiffure.	
XCVII				85			Pantoufles.	
XCVIII	5			83			Pendants d'oreilles.	
XCIX	10	11	14	98	32	26	Parasol blanc.	41
C	43	13	12	15	48	77	Eventail.	29 (?)
CI	13	14	13	51	52		Plumes de paon.	49
CII	14	45	21	47	74	31	Chasse-mouches.	53 (?)
CIII		10					Baudrier d'or.	
CIV	40	42	41	7-11	93	61	Etendard.	
CV	41	43	41	12-17		69	Bannière.	51
CVI			10		6		Flambeau.	
CVII		8	9			25	Aiguillon d'éléphant.	44
CVIII				36			Cravache de Siddhârtha.	
CIX	22		23	4			Pot à eau.	60
CX	23	23	24	3	105		Vase plein.	
CXI			4	83			— d'or.	à chercher en 61.
CXII					64		— et chaîne de diamant.	
CXIII		4					Chaîne.	
CXIV				14			Soucoupe.	
CXV			5		24		Baï-si.	
CXVI	82		35	52	25	46	Conque tournée à droite.	63
CXVII				8, 81.		30	— trompette.	65
CXVIII					104		Trois robes.	
CXIX			42	5			Eventail.	52
CXX	23	16	16	23	60	33	Vase à aumône.	86. Remarquer que Burn. ne donne pas ce vase séparément mais le confond avec CX.
CXXI					7		Livre sur un vase.	
CXXII					82		Chaire de prédicateur.	39
CXXIII	1			94			Svastika.	
CXXIV	2			90-92			Çrivatsaya.	32 ou 47
CXXV	3						Enroulement fortuné.	A chercher probablement dans les signes et réseau qui ornent les orteils. Remarquer toutefois que ces 3 signes ne figurent pas sur la liste de Burn.
CXXVI	4						Sîvastikaya.	
CXXVII	6						Le prospère.	



A



B

Groupe de Prei Kuk (Kompong Thom). — A : Façade principale du premier corps d'une tour en brique. — B : Cellule en grès.

V

TROISIÈMES RECHERCHES SUR LES CAMBODGIENS

PAR GEORGE GROSLIER

I. — *L'ART HINDOU AU CAMBODGE.*

Cette expression « l'Art hindou en Extrême-Orient » se trouve sous la plume et dans la bouche de tout le monde. Dans maint ouvrages étrangers ou français, l'art hindou s'étend jusqu'en Chine. On reconnaît bien, du bout des lèvres, sans les analyser jamais, quelques petits caractères particuliers aux arts javanais, chams, khmers, birmans, siamois, etc..., mais on passe furtivement : ces arts sont hindous. Dans un livre allemand récent, tous ces pays du S.-O. asiatique deviennent même des provinces hindoues, une confédération hindoue. L'expression « colonie hindoue », exacte par ailleurs, favorise l'idée d'un « art colonial » hindou. Dans toute Revue s'occupant d'art hindou on étudie même l'évolution de cet art en Extrême-Orient. Par une inexplicable pudeur, on s'arrête cependant aux frontières de Chine. Parfois aussi, on tolère le Tibet : on lit souvent arts chinois, arts tibétains, arts japonais.

Nous avons un gros livre « L'Architecture hindoue en Extrême-Orient ». Aussi bien, pourrions-nous écrire « L'Architecture romaine en France ». Sous ce titre, nous suivrions les basiliques. D'après certains auteurs l'art roman en dérivant, ne saurait nous arrêter. Nous arriverions tout doucement et dans une logique rigoureuse au pont viaduc d'Auteuil (Paris), ce pont du Gard auquel il ne manque qu'un étage et à l'église Saint-Eustache qui superpose les trois ordres. Le cirque où nos clowns s'ébattent par sa disposition remonte sans conteste au Colisée de Rome. Pour appuyer la dissertation, nous aurions la langue, le droit romain qu'on enseigne encore en Sorbonne. Nous invoquerions aussi les chaussées et les fontaines, les arènes : cent édifices, romains ceux-là.

Certes, de la Maison Carrée de Nîmes, nous pouvons écrire « Architecture romaine en France ». L'édifice est romain, bâti par des Romains et pour des Romains, selon des méthodes romaines, par un architecte romain qui s'est soustrait de toutes les influences du milieu. Mais de l'église romane, nous ne pouvons plus dire qu'elle est

romaine parce que en fait, elle ne l'est plus. Des influences orientales ont fait leur apparition tandis que s'affirmaient peut-être quelques survivances celtiques précisément brimées par les Romains, et des motifs divers apportés par des Orientaux et peut-être par les Visigoths d'Aquitaine. Au même titre que les apports romains, l'architecte nouveau — qui n'était pas romain — les a amalgamés en y ajoutant peu à peu de nouveaux éléments : ceux-ci de son cru. Dès lors il n'y a pas plus une architecture romaine que byzantine ou celtique : il y a une architecture nouvelle qui naît au souffle d'une nation et va se développer absolument indépendante des précédentes, dans l'oubli et souvent l'ignorance des architectures antérieures. Il y a choix, agrégat, discussion, création nouvelle : il y a art national. Un artiste qui crée ne fait pas d'archéologie. Il prend — il transforme et il rend. Il semble que cela n'ait pas besoin d'être démontré et constitue un phénomène naturel et fatal. Voyons un peu ce qu'il en est du point de vue de la plupart des historiens d'art hindou.

Certaines méthodes scientifiques contemporaines perdent souvent de vue l'objet dont il est question pour ne plus rechercher que ceux auxquels il peut bien ressembler. S'il leur ressemble, il en dérive. On n'étudie plus l'individu que dans ses ascendants ou ses descendants : lui — il n'existe pas. Ce n'est qu'un mort ou un fœtus. Il ne manifeste pas son époque — non, mais seulement celles de ses ancêtres et celles de ses arrière-petits-enfants. L'étude d'un art risque ainsi de dévier et devient plutôt celle de deux ou trois arts comparés, la recherche d'une paternité. On se livre à l'unique soin d'inventorier tous les motifs semblables que plusieurs arts présentent entre eux. Et aussitôt, il y a plagiat quelque part. Après de laborieux efforts, le critique pose des conclusions capitales qui courent les rues depuis des années, que les historiens, les philologues, les ethnographes et l'étude des religions ont démontrées de dix façons. Que l'Inde ait débordé très loin et glorieusement de ses frontières orientales, c'est un fait. Et après cela, appeler les artistes en confirmation revient à quérir les carabiniers. Seulement à ce jeu et pour ce bénéfice, on supprime quatre ou cinq peuples, on fausse toutes les idées sur quatre ou cinq arts *absolument nationaux*, au même titre que l'art hindou. En d'autres mots on mélange l'étude des origines et celle des nationalités et l'on subordonne perpétuellement celles-ci à celles-là.

Un art trouve évidemment dans la religion son plus ardent foyer. La religion provoque l'art, en trace les observances principales. Mais n'oublie-t-on pas que ce sont les peuples qui créent les arts et non les dieux? La meilleure entre mille preuves se trouve dans la mobilité de l'art *d'un seul peuple* cependant que sa religion reste immobile dans les principes fondamentaux où l'art s'abreuve. S'il est absolument faux de dire l'art hindou au Siam, l'art hindou au Cambodge alors que les pays sont de races et de passé différents, il le serait presque autant de dire par exemple, pour embrasser tous les arts qu'inspira le Buddhisme : l'art buddhique. Un livre récent, français celui-là, cependant sous ce titre ne s'arrête qu'à l'Océan Pacifique. Dans cet ordre d'idée, une seule expression paraîtrait exacte : l'art buddique hindou — l'art buddhique khmer — l'art buddhique chinois, etc...

On cherche donc des similitudes — et souvent quelles similitudes! — pour grouper plusieurs arts ensemble. Puis selon l'histoire et la marche des religions, on donne à tous le nom de l'art le plus vieux. C'est du même coup, conférer à tous le même caractère, le même esprit, les mêmes sources et les mêmes lois. L'art cambodgien est hindou : voilà Garuda, voilà le lotus, voilà le stûpa. Ces preuves n'en sont peut-être pas car le système repose *sur cinq points* fort discutables.

1° Il n'y a pas là des faits plastiques, mais des faits religieux et littéraires. Trois peuples différents, mais de religion commune sont bien obligés de prendre les symboles de cette religion commune. Le Christ en croix et avec sa couronne d'épines est parti du Golgotha et a parcouru le monde. Dirons-nous que les Primitifs, puis Rubens firent de l'art hébreu parce qu'ils peignirent la croix, le Christ et la couronne d'épines? Pourquoi disons-nous donc que l'artiste de Buro-Budur ou d'Angkor est hindou parce qu'il représente le Buddha?

2° Saisissant ce spécieux prétexte que Garuda est présent dans toutes les « colonies hindoues », personnage qui apparaît pourtant avant toute mise en œuvre artistique et n'a pas besoin d'être concrétisé dans une statue de pierre pour voyager — on ne tient aucun compte des différences profondes qui séparent dès l'origine et de plus en plus le Garuda javanais, khmer, etc... du Garuda hindou. Or, le seul fait qu'il y ait *interprétation différente d'un thème commun* par deux peuples ne démontre-t-il pas d'une façon plus saisissante des *différences d'art essentielles* que si la différenciation provenait de deux thèmes étrangers l'un à l'autre? Qu'un cheval hindou et un éléphant khmer soient différents : c'est normal. Mais qu'un Garuda hindou venu au Cambodge ait changé — voilà un événement artistique qui n'est pas hindou, mais cambodgien.

3° L'inventaire des similitudes dressé sur de telles bases et de telle manière qu'on garde les yeux fermés sur les divergences — qui se soucie de relever les échecs des suggestions de l'art générateur? On s'hypnotise sur ce que le vassal a pris — mais on passe sous silence ce qu'il n'a point voulu accepter. Or un tel refus devient capital en matière d'art et d'une importance souvent *plus grande* qu'un emprunt. Il manifeste l'indépendance de l'artiste malgré l'injonction du culte. Il proclame plus que tout autre indice les divergences des tempéraments. Il est en effet facile de prendre au voisin le motif décoratif qu'il vous offre. Mais s'en passer pour lui en substituer un autre ou même ne rien mettre à la place : voilà un geste éminemment artiste. Il comporte deux causes : critique du motif en question — découverte qu'un autre vaut mieux ou qu'un vide est préférable. Bien plus, ici comme en 2° il y a *échec caractérisé* de l'esthétique colonisatrice dans l'esprit de l'artiste colonisé. Or ils sont innombrables, les motifs hindous transformés notamment par le Khmer, innombrables aussi ceux qui moururent aux frontières du pays.

4° On annule aussi les innovations de chacun de ces peuples : moins que rien! On oublie enfin ceci :

5° La durée. Tous les arts semblent avoir disparu de l'Inde plusieurs siècles avant

les arts similaires des « colonies ». Sauf à Ceylan, le Buddhisme est partout ailleurs qu'en Inde. Le théâtre et la danse y sont paraît-il dégénérés si on les compare aux arts similaires javanais, siamois et cambodgiens. Vivant plus longtemps, venus plus tard, bénéficiaires des temps nouveaux, ces peuples ont peut-être bien subi d'autres influences qui n'étaient pas hindoues. N'importe : il n'y a en Extrême-Orient que l'art hindou. « L'Art hindou en Extrême-Orient », si cette formule est au moins cinq fois discutable et cinq fois injuste elle est commode, rapide — et elle a fait le tour du monde.

Or cet état d'esprit de la plupart des apologistes de l'art hindou n'est pas suspect à cause de toutes les anomalies que nous venons de rencontrer. Si l'on veut comparer deux arts et en établir les similitudes, il semble que ces deux arts devraient être parfaitement connus. On suppose aussitôt que le critique possède bien *toutes* les manifestations, bien classées dans le temps et l'espace, des deux patients qu'il confronte. On imagine que tous les Garudas hindous rangés à gauche — font face, dans des dossiers, à tous les Garudas khmers, siamois, etc..., placés sur la droite. La méthode s'affirme élémentaire. En fait, si nous voulions engager ici une polémique, nous pourrions inviter tous les critiques d'art qui donnent dans les colonies hindoues à exhumer de leurs dossiers *quatre* Garudas khmers d'époques différentes. Il est plus que probable que le résultat serait négatif.

Ainsi, la formule « l'Art hindou en Extrême-Orient » devient celle-ci : « on ignore les Garudas khmers, siamois, etc..., mais ils doivent être hindous ». C'est évidemment fatal. L'Inde est colonie anglaise — donc l'art hindou est anglais. Quant à l'art khmer, il n'est ni khmer, ni hindou — mais français depuis 1863. Tout cela saute aux yeux tant il est vrai que les arts suivent la politique, se transportent comme le sucre, en caisses, et s'installent tout de go dans les pays sans s'occuper des peuples, de l'atavisme, des matières premières, des climats, des habitudes et du moment.

Que résulte-t-il d'une telle propagande ? Ceci : le curieux qui veut s'instruire apprend qu'il y a un art hindou. Il l'étudie sans l'approfondir puisqu'il n'est pas spécialiste. En l'étudiant ainsi, il découvre que cet art s'est transporté sur tout le Sud-Est asiatique. Il voit bien, négligemment imprimé : Champa, Birmanie, Cambodge, etc..., mais ce sont des colonies hindoues et l'art y est hindou. Il dit : Ah ! bon ! et ferme le livre. Pas plus qu'il n'ira dans les municipes de l'Afrique du Nord étudier l'art romain, il n'ira vérifier l'art hindou du Cambodge. Ces arts expatriés ne sont-ils pas toujours des arts dégénérés ? Ainsi l'opinion européenne risque d'être deux fois trompée puisqu'on lui dit, sans préciser l'époque, que l'art hindou se prolonge en Indochine *ce qui peut bien être faux* et que par conséquent il n'y a ni art siamois, ni art khmer, etc..., *ce qui n'est peut-être pas vrai.*

Voyons autre chose. Voici un artiste qui emprunte pour un décor qu'il compose la feuille d'une plante à la nature. Il la modifie selon le rôle qu'il lui assigne et son tempérament. On dit qu'il est personnel et indépendant. Voilà un autre artiste qui emprunte pour un décor qu'il compose un motif à un autre artiste. Il le modifie selon

le rôle qu'il lui assigne et son tempérament. Ici et là, *même situation, même travail de recherche, d'assimilation, de transformation et d'adaptation*. Or que dit-on de celui-ci : qu'il est un copiste. Il a volé une feuille d'acanthe au sculpteur Callimaque, inventeur, qu'on l'emprisonne ! Aussi bien l'Hindou fait comparaître le Khmer qui ne peut nier, en effet, que voilà un lotus cueilli dans les jardins de Kapilavastu. Plus jamais, dans le monde et jusqu'à la fin des temps, on ne pourra donc user d'acanthe sans copier le Grec — ni de lotus sans être hindou. L'érudition se dresse sur dix mille in-octavo et surveille le sculpteur. Utiliserez-vous le croissant : vous embrassez l'Islam. Vous voilà adorateurs de Râ et, de plus, Egyptien, parce que votre crayon esquisse un scarabée. Est-ce un cheval? la déesse gauloise Épona interviendra accompagnée d'Hippolyte qui, en punition, vous substituera à lui à moins que Pegase jaillissant des sources du Parnasse ne vous décoche une ruade. Si pour vous disculper, vous concevez votre cheval albinos : c'est à un shintoïste japonais que vous aurez affaire. Même de vous abstenir vous en cuira : proscrivez-vous le porc ? vous retombez en Égypte, au plus tôt, où il était interdit aux prêtres. Évitez-vous dans vos décors tout être vivant : l'art arabe vous revendiquera. Quoi que vous fassiez, quoi que vous ne fassiez pas, un historien de l'art prouvera votre servilité et votre impuissance.

Tels sont les travers dans lesquels tombe tout critique atteint de l'hypnose des origines et des filiations. Et il croit décrire, évaluer et expliquer la mer en se penchant uniquement sur la source d'un des mille fleuves qui s'y jettent. L'illogisme d'un tel système saute aux yeux par ailleurs, car pourquoi l'écrivain arrête-t-il quelque part à un pays donné, sa marche à rebours de l'histoire? Si véritablement l'étude d'un art consiste en cela et si le passage d'une forme artistique d'un peuple à l'autre constitue son seul intérêt, si le motif hindou exporté au Cambodge ne vaut que parce qu'il voyage — le système en question a bien tort de s'arrêter en route et il se prive ainsi de bien profondes joies. Souvenons-nous du taureau d'Apis et du bouc de Mendès, ancêtre du bélier védique et du bœuf de Çiva. Du même coup, l'art cham où le taureau apparaît, devient égyptien. Est-ce que Vishnu-poisson n'a pas quelques vieux parents? cet Oanès par exemple qui, comme Vishnu guidant Manu, guida aussi le Noé babylonien : Utnapishtim? Ne fut-il pas aussi sanglier comme Adonis? Comment douter après cela que quelques rois assyriens plantèrent aussi leur tente sur les bords du Mékong? Croit-on que ces personnages mi-poissons et mi-humains que les Khmers ciselent encore sur leurs boîtes d'argent soient de leur cru ? Erreur. Ces mythes ne sont autres qu'Atergatis et son époux Dagon et viennent d'Ascalon, en Philistide. C'est une hérésie de supposer Garuda né en Inde. Il n'est que l'aiglon de cet autre aigle Ashur, né en Assyrie et peut-être aussi aurait-il en cours de voyage quelques comptes à rendre au vieux Jupin. Et en poussant à fond ce petit jeu des filiations historiques, probables ou simplement possibles, l'étude d'un art vous conduit à celle de tous les arts et de toutes les religions de la terre. Pour moi le serpent Nâga est celui de la Genèse et l'on peut tenir pour acquis que les Khmers ne sont autres que les Ophiogènes de Phrygie puisque, ici comme là, l'ancêtre indigète est

un reptile. Quand extirpera-t-on de l'opinion publique que les Chinois firent du cloisonné puisque ce sont les Arabes qui introduisirent cet art en Chine? Il est vrai que les Chinois se vengeront et nous assisterons au phénoménal procès qu'ils intenteront à l'univers entier qui se mêle de tisser de la soie. Interrompons notre lecture des livres. Ajouterions-nous cent pages de généalogie, en saurions-nous mieux distinguer un chapiteau khmer d'un chapiteau roman et ne serait-il pas de quelque utilité, avant toute chose, de procéder à une bonne définition de l'un et de l'autre?

L'apologiste de l'Art hindou en Extrême-Orient ne semble pas se douter que si cet art avait rayonné de la manière prétendue, il deviendrait d'une banalité telle que l'étude en serait inutile. Plus un art est puissant, cohérent, profond — plus ses frontières sont impératives. Dire que l'art hindou est allé partout — c'est en faire un fonds de commerce. Il vaut mieux que cela. On veut faire de cet art hindou un art espéranto. Eh! quoi les manifestations sublimes du profond indien et du saint brahmane — ces sauvages de Khmers et ces misérables Thaïs s'en sont emparées, comme ça? Elles leur ont été accessibles d'un seul coup? C'est à désespérer de tout. Les apologistes de l'art hindou deviennent ses plus cruels détracteurs. Que valent les éléments hellénistiques de l'Art gréco-buddhique? pas grand chose. Qu'ajoutent-ils à la gloire du siècle de Périclès? rien. Et leur présence diminue-t-elle la valeur de l'art hindou? non. Que prétend-on démontrer au point de vue art, valeur d'art, logique et nationalité artistiques, en isolant des éléments qui ne signifient absolument plus rien lorsqu'ils sont dissociés? S'imagine-t-on que l'artiste, au moment où il crée, où il cherche autour de lui tout ce qu'il faut à son œuvre et que découvre son génie, il se dise: « je vais prendre un motif étranger. Je n'en ai nul besoin, je ne le comprends pas, il est affreux, il ne rime à rien là où je le place — mais de la sorte, je vais bien intéresser les archéologues et les critiques d'art. Dans dix siècles, je les informerai ainsi que je suis vassal d'un voisin, que je le célèbre, le reconnais supérieur, que sans lui je ne produirais rien ». Que vaudrait donc cet artiste si singulièrement propagandiste des étrangers, peut-être des ennemis de sa patrie et surtout que vaudrait un art dont l'impuissance et une sorte de félonie seraient les seuls mobiles! Et l'on arrive ainsi au paradoxe d'arts populaires pratiqués des siècles durant, qui ne seraient que des expressions étrangères et demeureraient muets sur le milieu, les coutumes, le passé des nations où ils florissaient.

Est-ce qu'il est vraiment impossible d'étudier tous ces arts extrême-orientaux de façon plus équitable, avec plus de prudence et des méthodes surtout plus conformes à la nature de l'art. Il ne saurait être question d'ignorer leurs origines. Mais de savoir que les origines de l'art khmer sont hindoues, ce qui n'est pas du tout démontré, ne signifie pas que l'art khmer est hindou. Une critique ainsi conduite ne démontrera jamais qu'un peuple puisse user des arts d'un autre, pas plus qu'elle ne découvrira sur le globe un art absolument original, révélé, qui ait grandi, se soit développé seul à l'abri de toute influence et sans effectuer un seul emprunt. Les arts de l'Extrême-Orient

valent la peine d'être connus. Ce n'est point les connaître de dire qu'ils sont hindous. C'est les méconnaître d'abord, empêcher de bien les connaître ensuite. Et même, dans bien des cas, ainsi que nous l'avons vu, c'est agir de manière qu'on les ignore toujours.

*
* *

Pour parler d'une façon moins générale et prendre position au Cambodge, il paraît au premier chef regrettable que les apologistes de l'art colonial hindou demandent conseil à l'art le moins inconnu du pays et le moins ancien de toute la grande époque classique : celui d'Angkor. Depuis qu'on publie sur la question, depuis les beaux albums de Fournereau parus en 1890 et introuvables maintenant jusqu'à l'ouvrage le plus récent, celui de W. Cohn qui, sous le titre « La Sculpture hindoue » incorpore, bien entendu, onze planches d'exemples d'Angkor, il est pénible de constater la pénurie d'images cambodgiennes qui caractérise les écrits des propagandistes de l'art hindou. On résume la situation en quelques mots vagues : vingt photographies en 40 ans ont été montrées dans les manuels, toutes choisies dans le périmètre d'Angkor et les moins convaincantes puisque, au temps d'Angkor et même un siècle avant, presque toute influence hindoue s'était volatilisée à l'apparition de l'architecture du grès et sous les coups de l'indépendance indigène. A côté de cette pauvreté documentaire (tandis qu'il est si facile pourtant depuis une dizaine d'années de photographier les monuments d'Angkor ou de s'en procurer d'abondantes reproductions), les études que nous incriminons ne citent aucun fait. Aucune ne présente — et pour cause — d'éléments proprement hindous comparés à ceux qu'on retrouve sur les bords du Mékong au temps d'Angkor, ceux-ci par définition manifestement dérivés de ceux-là. On ne peut invoquer aucune époque. Comme tout ce vague, ce flou est incompatible avec ce qu'on veut démontrer ! Comme si l'art khmer proprement dit était hindou, cela ne crèverait pas les yeux. Comme si devant la maison carrée de Nimes, on a besoin de discuter pour la reconnaître romaine ! Une tentative récente de comparaison assez serrée a été faite dans la Revue *Rupam* au sujet du Garuda et du Thirtimuka. Chose curieuse elle n'aboutit avec une pauvreté flagrante de documents cambodgiens et de l'aveu même de l'auteur qu'à découvrir un thème khmer absolument différent de l'hindou et, chose vexante, serrant les textes de plus près que celui du pays d'origine ! A ce propos et pour en venir aux faits, je présente Planche I un Vishnu sur Garuda d'Angkor Vat, sculpté dans le milieu du XII[e] siècle. Voilà une donnée banale, éminemment hindoue et que je trouve immédiatement sous la main. Eh bien ! qu'on nous offre une sculpture hindoue présentant notre groupe khmer qui lui soit comparable autrement que par le thème : qu'on nous montre le modèle hindou copié par le Khmer. Qu'on nous mette sous les yeux les similitudes indéniables photographiées, les ressemblances plastiques et techniques grâce auxquelles la sculpture hindoue sortira — autrement qu'à l'aide de gloses — maîtresse de la sculpture cambodgienne. Comme

l'exemple que je choisis est facile à trouver, qu'il est inlassablement répété à toutes les époques par le sculpteur cambodgien, qu'on le rencontre en bas-relief et de toutes grandeurs, en ronde bosse et même en statuette de bronze, ce sera donc une vaste conquête que l'apologiste de l'art hindou colonial fera au Cambodge en montrant que ce groupe n'est pas d'une plastique khmère, mais hindoue. Il convient en effet de poser une fois pour toutes la question sur ses vraies bases. Car on cherche en vain, à l'heure actuelle le travail initial, l'article définitif en vertu duquel, depuis quarante ans, le refrain « l'art hindou au Cambodge » a pu conserver une vie aussi dure et une fortune telle que de bons esprits, d'habitude bien informés, le répètent les uns après les autres sans contrôle, en se repassant les mêmes motifs d'Angkor qui non seulement paraissent les contredire, mais semblent à priori les seuls à ne pas être interrogés. A quoi comparer par exemple d'hindou les portes à quatre visages d'Angkor Thom, le plan du Bayon ou d'Angkor Vat, les bas-reliefs de ces deux temples d'esprit si différent? L'art de la capitale n'apparait qu'après toute une longue évolution. Lorsqu'un art se forme et se transforme, n'est-ce pas surtout à l'époque de ses débuts qu'on peut relever tout frais et pas encore assimilés, ses emprunts? Si l'on voulait étudier l'influence de la Renaissance italienne sur l'art français, il paraîtrait plus judicieux de la chercher sous François Ier plutôt que sous Louis XIV. Ainsi les apologistes de l'art hindou au Cambodge n'offrent que de rarissimes arguments, toujours les mêmes et cherchent leur vie à la seule époque où il semble qu'ils ne puissent plus la trouver.

Le piquant dans toute cette affaire, c'est qu'il existe au Cambodge des exemples d'art hindou, si hindous qu'ils semblent exécutés par des maçons et des sculpteurs proprement hindous. Mais alors? dira-t-on. Nous arrivons où je voulais en venir et touchons du doigt si l'on peut dire l'extraordinaire indépendance de l'art khmer, sa personnelle évolution et la sûreté avec laquelle il se dépouille avant que la première pierre d'Angkor fût posée, des modèles hindous qu'il avait sous les yeux. Un art est bien plus original et personnel qui, ayant eu des rapports étroits au cours de sa jeunesse avec un autre et des maîtres communs, sait oublier les premiers et désobéir aux seconds, que s'il se développe sans aucun rapport avec un autre art qu'il ignore. Où serait en effet, dans ce cas, le mérite d'être indépendant?

Je me suis livré rapidement à cet examen dans le chapitre XXIV de mes « *Recherches sur les Cambodgiens* » et en procédant conformément à ce que je demandais plus haut aux apologistes de l'art colonial hindou au Cambodge, c'est-à-dire en confrontant des éléments : moulures, piliers, couvertures, etc... contemporains en Inde et Kambuja. Me servant pour cela du modeste groupe de Hanchei près de Kompong Châm, daté par une inscription de la première moitié du VIIe siècle, j'ai montré qu'on trouvait là, le petit arc entourant une tête de personnage, motif courant des rathas dravidiens de Mavalipuram et, antérieurement, des caves buddhiques de l'Inde; des superpositions de couvertures à grosse moulure en demi-rond; des oies aux ailes déployées soutenant un accent architectural, des réductions d'édifices flanquant des



A.



B.

A : Lion décoratif de Prei Kuk (Kompong Thom). — B : Lion décoratif du Phnom Bakhèng (groupe d'Angkor).

murailles et des soubassements, tous ces thèmes éminemment hindous, venus et restés tels au Cambodge sans aucune interprétation, traités par des copistes ; surtout les makaras avec queues en volutes s'affrontant au-dessus des portes, aux deux extrémités d'un linteau. Il n'était pas nécessaire de multiplier les exemples. En eussé-je donné un seul de ceux-là qu'il eût suffi à me permettre d'écrire « art hindou au Cambodge ». Toutefois si l'on veut mieux se convaincre encore, voyez le stûpa votif de la *Pl. 17 A*. Sa forme ne soulève aucun doute, ni le Buddha qui, au Cambodge, superpose ses jambes et ne les croise pas, ni surtout les niches qu'il occupe avec leurs colonnettes, leur couronnement. Il n'est pas jusqu'au grand motif triangulaire qui ne rappelle certains temples du Kaçmir, Pândrenthân notamment. Voyez encore dans ce même fascicule la monographie que nous donnons d'un petit édifice purement hindou : l'Açram Maha Rosei (Pl. X et fig. 34).

Or, ces formes, cette influence hindoue si caractéristiques, si insolentes dirai-je même, dans des œuvres qui confinent à la copie, tout cela propre au début du VIIe siècle a disparu au cours des siècles suivants puisqu'on innove alors la construction en grès, qu'on édifie Bantéai Chhma, le plus grand temple du Cambodge et où l'art khmer naît. Donc à partir du VIIIe siècle, au plus tôt et du IXe au plus tard, dès ce vaste monument et dans tous ceux qui suivront, à Angkor Thom, à Angkor Vat et dans le reste du pays où un bloc de grès sera appareillé, plus un seul makara sur linteau, introuvable l'oie soutenant l'abaque d'un chapiteau, invisible le petit arc à tête de personnage, complètement oublié enfin le profil des colonnettes qui flanquent le stûpa de la *Pl. 17 A*. Durant ce même temps, pourtant bien court, le Khmer n'a pas seulement répudié ces apports hindous que nous venons de voir disparaître sans rémission. Il transforma son architecture en ajoutant l'usage du grès à celui de la brique, innovant ses galeries voûtées, ses soubassements à moulures symétriques de chaque côté d'un motif médian, ses tours à visages humains, etc... Au cours de cet épanouissement national, son art n'a pas seulement « classé » les modèles occidentaux dont il disposait, il leur a substitué des motifs locaux. Citons seulement son pilier, invariable, inexistant en Inde car il serait trop long d'énumérer tous les autres, travail que j'ai d'ailleurs tenté d'esquisser dans l'ouvrage mentionné ci-dessus. Il suffira de dire ici, en bref, que pour inventorier toutes ces trouvailles, il n'y a qu'à pénétrer dans un temple en grès et promener ses regards des socles aux pinacles et que l'art hindou au Cambodge disparaît au cours du VIIe et VIIIe siècle au moment même où nous le voyons apparaître sur des édifices durables. Il est typique donc, de remarquer que les auteurs convaincus de la présence de cet art au Cambodge en ignorent la fugacité et les authentiques exemples et prétendent le retrouver là où il n'existe plus, à une époque où il a disparu des temples nouveaux. Je répète une fois de plus pour qu'on ne se méprenne pas que je parle de plastique, formes, proportions, dessin, etc..., et non des thèmes, des religions, etc...

Est-ce à dire que le seul exemple d'Hanchei est bien minime et que son peu d'autorité s'explique ainsi dans la suite? Tout minime qu'il soit, il n'en réunit pas

moins les principaux motifs de l'art hindou, et ne peut être considéré vraisemblablement que comme le survivant de toute une lignée de tours indiennes. Et point ne nous est besoin d'imaginer ces dernières pour que notre démonstration garde toute sa force. Laissons Hanchei et rendons-nous à quelques soixante kilomètres au Sud-Est, près des villages de Kompong Chhö Téal et de Sambuor, dans la province de Kompong Thom au lieu dit Prei Kuk : cellules de la forêt. Si ce n'est pas assez, poussons jusqu'au Sud du pays presque au bord de la mer, Phnom Bayang (Tréang, Tà Kèo) après nous être arrêtés à quelques kilomètres de Phnom Penh, au Phnom Basèt. Nous n'aurons plus seulement deux petites tours et une cellule. Datant de la même époque, ce début du VII[e] siècle que fixent nombre d'inscriptions gravées dans le groupe de Prei Kuk, les cinquante tours en briques environ qui le composent s'offriront à nous au cœur d'une forêt de petits arbres enchevêtrés, plusieurs temples complets avec enceintes, sanctuaires centraux et annexes, toute une ville religieuse qui fut certainement une métropole et d'un art plus hindou encore, si c'est possible, que celui d'Hanchei. On s'en convaincra rapidement en parcourant les *Pl. 14, 16* et Pl. VIII où je donne les principaux aspects et les détails capitaux des monuments de Prei Kuk et la tour du Phnom Bayang.

Observez ces reproductions d'édifices sculptées dans la brique des murailles. Voyez-les s'élever au-dessus de leurs balustrades imitées de celles de Sanchi et reproduites ici à la façon dont on voit, en bas-relief, celles de la grotte de Rani Gumpha d'Udayagiri en Orissa ; ou encore accompagnant les reproductions d'édifices flanquant les parois d'Ajanta. De plus, ici, nos palais sont supportés par de petits torses de personnages et d'animaux jaillissant de la muraille : thème et plastique aussi hindous qu'il est possible et dont les exemples foisonnent dans les monuments précédents. Je ne reviens pas sur les petits arcs à tête humaine centrale de ces mêmes Planches qui nous transportent devant la façade de la fameuse grotte 19 d'Ajanta pour ne citer que celle-là. L'idée seule de poser en décor une réduction d'édifice figuré sur les murailles d'un monument réel, soit pour en flanquer les portes ou les soubassements, en remplir les tympans ou former antéfixe aux angles des étages d'une tour, dénonce son origine sans prêter à discussion. Nous dirons que jusqu'à la fin du X[e] siècle, le Khmer se souviendra de cette dernière idée. Il la réalisera alors à sa manière en donnant une réduction d'architecture strictement khmère contenant un personnage exagérément agrandi et de manière qu'il compte seul (1). Mais ici, au VII[e] siècle, à Prei Kuk le monument figuré est étranger ou, si l'on veut, n'a rien de khmer. Et j'irai jusqu'à dire qu'en dépit de son aspect hindou, il m'apparaît plutôt javanais. Les deux cellules en grès du groupe dont l'une est donnée *Pl. 14 B* ne sont que l'exploitation simplifiée de rathas dravidiens construits en dalles au lieu d'être sculptés dans la roche. Nous n'en retrouverons que deux ou trois autres dans le reste du Cambodge — manifestement de la même époque — et ce type curieux

(1) V. Parmentier, *L'Art d'Indravarman*, *BEFEO*, XIX, fasc. 1.

d'édifices aura vécu. Notons aussi le plan polygonal que présente la tour de la Pl. VIII. reproduite à plusieurs exemplaires à Prei Kuk, de belle allure, innovation sans une seule réplique connue dans le reste du Cambodge.

Si nous passons à la facture proprement dite des sculptures, l'ordre de nos constatations sera le même. Le ciseau est froid qui traita sans grand relief les piliers des cellules. On ajouta des médaillons sur les chapiteaux des jambages sans grand discernement et comme s'ils étaient en matière différente : en métal, fixés sur du bois, fort beaux au demeurant. Tout cela dénote un métier qu'aucun successeur ne reprendra et dès le siècle suivant le sculpteur khmer fouillera sa pierre, la colorera de noirs profonds et de brillants intenses et se révèlera, près du décorateur de Prei Kuk un peu sec, superficiel et impersonnel, à la façon d'un romantique s'opposant à une peinture de David.

D'ailleurs dans cette atmosphère hindoue de Prei Kuk et du Cambodge des VIᵉ et VIIᵉ siècles, parmi tous ces motifs importés dont nous savons que cent ans après rien ne subsistera dans le grès, notons déjà des marques d'indépendance. Un Brahmâ (?) (Musée du Cambodge) contient certaines données de la statuaire khmère postérieure, pose frontale, facture cylindrique, type du visage non douteux. Devant cette idole simple, sans un bijou, raide, ne sommes-nous pas déjà loin des dieux hanchés et couverts d'ornements de l'Inde ? Dira-t-on que ceux-ci ne vinrent pas au Cambodge? On n'aura qu'à examiner le beau buste, ainsi que le torse de femme hanchée de la Pl. IX, pour se convaincre du contraire et qu'au VIIᵉ siècle tous les arts de la pierre au Cambodge étaient profondément hindouisés. Après avoir arrêté le lecteur quelques instants sur le lion de la *Pl. 15 A* encore en place près de la plus imposante tour de Prei Kuk, lion à crinière bouclée de caniche et avoir dit que le Khmer exécuta dans la suite un lion totalement différent *Pl. 15 B*, pas toujours brillant certes ! mais strictement décoratif et conçu de toute autre manière, j'interromprai là ma liste des principaux exemples d'art hindou au Cambodge.

Nous avons, je pense, acquis la conviction qu'aucun apologiste de l'art hindou ne semble avoir connu ou compris la signification que prend la brièveté de la durée de cet art au Cambodge du VIIᵉ siècle, parce que tous, trompés par la présence, dans ce pays, de thèmes religieux ou littéraires qu'ils connaissaient bien, s'en sont tenus là sans jamais consentir à étudier les formes nouvelles que ces thèmes reçurent sous les ciseaux khmers. Qui contesterait l'influence hindoue ? Mais est-ce assez d'une influence pour faire un art ? Alors pourquoi parler d'art hindou au Cambodge puisqu'il ne s'agit que d'influence ? En parlant d'art romain, disons-nous art grec ? Et combien pourtant ces deux derniers arts, surtout en statuaire, se mêlent, se fondent sans présenter les oppositions profondes, inconciliables qui séparent l'art khmer d'Angkor de l'art hindou. On peut dire des monuments de l'Afrique du Nord qu'ils sont des exemples d'art colonial romain. Quelle différence entre ce que vérifie cette expression et ce qui contredit au Cambodge celle d'art colonial hindou ! Au Cambodge, la seule conclusion qui s'impose est la suivante : les artistes sont d'autant plus

personnels que s'abreuvant aux mêmes religions et littératures que ceux de l'Inde, ils engageaient ainsi l'indépendance de leurs manifestations plastiques dès la conception et d'autant plus avant que dans les groupes d'Hanchei, de Prei Kuk et de nombreux autres monuments, ils eurent des exemples patents d'art hindou sous les yeux au moment où le leur, dans toute sa jeunesse, prenait son essor. On a par ailleurs toutes les présomptions de penser que le sanscrit et la civilisation indienne n'appartinrent au Cambodge qu'à une élite restreinte. Le peuple avait sa langue, son passé. Ne serait-ce pas un exemple unique dans l'histoire, que ce peuple se soit tout à coup révélé artiste et si prodigieusement habile et fécond, au commandement unique de cette élite, s'il n'avait pas montré au préalable des tendances favorables, n'héritait pas une pratique artistique avancée et s'il ne portait pas en lui un tempérament artiste? En second lieu, les monuments qui nous restent, tous ceux qui disparurent, tout cet œuvre sculptural de la pierre et du bronze qui nous confond, pourrait-il être le fait de cette élite restreinte qu'on voit à la cour, dans les ministères, les couvents et les temples bien mieux que le ciseau en main et sur des échafaudages? Elle commandait, oui, mais le peuple exécutait. Et en art, un monde sépare la demande de l'exécution de l'œuvre. De ce que le pape Jules II commanda, que serait-il resté si Michel-Ange n'avait pas exécuté? En un mot l'art khmer est l'œuvre du peuple khmer.

Ce peuple avait acquis à l'aide du bois les principes d'une architecture qui persistent jusque dans le dernier de ses temples en pierre et qui n'ont rien d'hindou. Qu'il s'agisse de poterie familiale, de vases rituels ou des tuiles vernissées qui couvrirent les monuments civils et souvent les temples — la céramique khmère est manifestement d'origine chinoise. Nous savons que le bronze, les procédés de laquage et de dorure se recommandent de la même inspiration. De plus, tout le commerce fut de bonne heure entre les mains de Chinois qui venaient « en foule » s'installer au Cambodge et y prenaient femmes. Ils y sont encore. Au moment donc où l'Inde colonisa en Indochine, elle n'y trouva vraisemblablement pas que des sauvages, mais des états déjà évolués, possédant le bronze par exemple dès le temps préhistorique, une architecture charpentée, bref un patrimoine artistique et des formes traditionnelles. Elle ne fécondait pas un sol vierge, mais y rencontrait une personnalité acquise dont la réaction ne dut pas manquer de se faire sentir, puisque le territoire n'était pas submergé par un envahissement de populations hindoues denses se substituant à un élément aborigène rare et épuisé. En conséquence, si au VI[e]-VII[e] siècle, moment où nous saisissons le Khmer construisant en matériaux durables et en pleine influence hindoue nous ne rétablissons pas ce passé, nous risquons de tomber dans l'erreur.

Mon but dans cet article sommaire et d'ordre général n'est que de jeter un cri d'alarme et d'inviter les écrivains d'art hindou à modifier un peu leurs habitudes, une méthode où les études se cristallisent depuis un demi-siècle sans plus de bénéfice pour l'art hindou que pour l'art khmer. Il n'est pas dans mon idée de revendiquer, de proclamer envers et contre tout la nationalité, l'originalité, la personnalité,



Face Sud de la tour de Bayang (Tréang, Tà Kèo).

l'indépendance du ciseau cambodgien. Il m'est parfaitement égal que les sources de son art soient ici ou là et, devant une belle chose, de savoir d'où elle vient n'ajoute rien à l'admiration qu'elle éveille en moi, ni aux critiques que je peux en formuler. Mais lorsqu'on passe à l'étude, indépendamment du malaise que l'on éprouve à trouver des faits en contradiction avec des théories hâtives et superficielles qui se répètent de génération en génération, je considère comme un véritable danger la méthode de vouloir expliquer la plastique khmère par la plastique hindoue. Et du moins, en dernière analyse, j'imagine qu'avant de savoir si l'art khmer est hindou ou non, il y aurait lieu d'apprendre ce qu'est l'art khmer. Nous n'en sommes pas encore là. Nous n'en avons que des vues fragmentaires que rien de définitif ne relie entre elles et ne coordonne. Nous connaissons tel pilastre, tel motif, telle loi locale. Nous n'avons pas dix plans définitifs de temples. Nous ne pouvons disposer, à défaut de la visite des lieux que de trois ou quatre mille clichés photographiques alors qu'il nous en faudrait cinquante mille. Qui me contredira lorsque je dirai qu'il en est de même de l'art hindou ? Je considère donc qu'il est prématuré, dans ces conditions, de tracer des frontières, de mettre des étiquettes ; que dans le doute il est plus sage de suivre le cours normal des choses, de reconnaître tout bonnement l'art qui se développe dans un pays durant au moins cinq siècles comme l'art de ce pays, surtout lorsque des faits de l'ordre de ceux que je viens d'énumérer percent notre ignorance. Des hindous vinrent au Cambodge : oui. C'est entendu, démontré. Au lieu de s'évertuer à défoncer cette porte ouverte, étudions l'art khmer. D'ailleurs, pour bien montrer le vice du système que j'attaque ici, je me propose, dans l'étude du Buddha cambodgien qui suit cet article et dans celles de certains métiers que donnera cette Revue dans ses prochains fascicules, de montrer qu'au cours de sa formation, l'art khmer connut d'autres influences que celles de l'art hindou : je veux parler de l'influence grecque et de l'influence chinoise. Comme le lecteur se convaincra en même temps que ces dernières (ainsi que les précédentes) n'eurent qu'un effet restreint et momentané sur la plastique cambodgienne, j'espère que son attention sera suffisamment éveillée et l'avoir prévenu que la connaissance de l'art hindou ne sert à celle de l'art khmer que dans les proportions où la connaissance des arts égyptiens et orientaux, par exemple, prépare à celle de l'art grec.

II. — ESSAI SUR LE BUDDHA KHMER.

Dans *La sculpture khmère ancienne*, ouvrage qui paraît en ce moment, j'ai donné une place spéciale au Buddha khmer. Cependant, le caractère de la publication et mon programme d'arrêter mon étude au XII[e] siècle m'empêchèrent d'exposer et de développer beaucoup de points intéressants. Je vais donc compléter ici les recherches qu'il m'a été donné de poursuivre sur ce sujet important, le refouiller, ajouter de nouvelles images et suivre les représentations du Sage depuis les plus hautes époques où nous le rencontrons sur la terre khmère jusqu'à nos jours. Le lecteur retrouvera

donc ici le texte intégral paru dans *La sculpture khmère ancienne* bien que présenté et divisé de façon différente. En revanche, je le renverrai aux illustrations du livre en question, de manière à ne pas modifier la ligne de conduite de cette revue qui est de donner, chaque fois que la chose est possible, des illustrations inédites (1).

Voici une liste d'inscriptions ou de dédicaces buddhiques classées chronologiquement et témoignant de l'arrivée ancienne du culte et de ses images au Cambodge (2). Entre 671-695, le voyageur Yi-Tsing écrit : « On arrive au pays de Pa-nan. On disait autrefois Fou-nan... Les gens y adoraient beaucoup les devas. Puis la loi du Buddha prospéra et se répandit. Mais aujourd'hui un roi méchant l'a complètement détruite et il n'y a plus du tout de bonzes (3) ». Tout un passé buddhique nous est ainsi révélé dans la seconde moitié du VIIe siècle. Mais dire qu'il n'y a plus du tout de bonzes à cette même époque semble exagéré, car à Ampil Rolüm (n° 187, Kompong Thom), trois tours en briques sont dédiées aux trois Boodisattvas Çasta, Maitreya et Avalokiteçvara, une donation buddhique est consignée au Ta Prohm (n° 33, Takèo) ainsi qu'à Hin Khon (n° 426, Monthon Nakhon, Rachasima, Siam) où figurent des terres et des bayadères. A Prei Vo (n° 43, Prei Vèng) une inscription buddhique paraît dater de 665. Si l'on en juge par la position géographique de ces textes, des temples dédiés au Buddha étaient bâtis au VIIe siècle tant au Sud qu'au Nord extrême du territoire. Bien avant, des bonzes originaires du Fou-nan vécurent en Chine (fin du Ve siècle et commencement du VIe siècle). Enfin, au même moment (entre 479 et 501) Nâgasena, bonze hindou est au Fou-nan, puis envoyé en Chine par ce pays porter des présents et remettre un placet en grande partie buddhique (4). Ce Buddhisme s'inspire du Grand Véhicule, et il est à remarquer que « les premières inscriptions étudiées présentent un singulier mélange de brahmanisme particulièrement çivaïte et de buddhisme, tantôt coexistant, tantôt se pénétrant : elles laissent ainsi soupçonner que le buddhisme du Cambodge était identique au buddhisme du Nord dont il emploie la langue, le sanscrit, et dont il présente les affinités çivaïques » (5). Ce mélange n'est pas seulement propre à l'ancien Buddhisme khmer. A Prah Khan (n° 173, Kompong Thom) un texte de Sûryavarman I (1002-1049) contient une double invocation à Çiva et au Buddha une stèle récemment découverte au Phiméanakas (Angkor Thom) probablement du règne de Jayavarman VII (1182-1201) identifie le figuier, arbre buddhique par excellence à la Trimurti brahmanique (6).

Au VIIIe siècle, l'inscription de Kdei Ta Kéam (n° 683, Siem Réap, Bàttambang) porte le nom d'Avalokiteçvara et la date 791. Au cours des deux siècles suivants,

(1) Les renvois aux planches de *La sculpture khmère ancienne*, éditions G. Crès, Paris, 1924, seront précédés de l'abréviation SK.

(2) Afin d'éviter une pléthore de références inutiles, je donne le numéro d'inventaire des monuments cités et renvoie une fois pour toutes aux traductions d'Aymonier (*Le Cambodge*, 3 vol., Leroux, Paris) et de Finot (*Épigraphie indochinoise*, 1916).

(3) (4) Renseignements chinois, v. Pelliot, Le Fou-nan *BEFEO*, III, 1903, p. 284, 285 et 294.

(5) J. Darmesteter, *J. A.*, VIIIe série, t. II, 1883, p. 12-122.

(6) Cœdès, *BEFEO*, XVIII, IX, 9.

tandis que le Brahmanisme trouvait l'immense essor d'où Angkor Thom devait sortir, le culte du Buddha ne fut pas négligé, ainsi qu'en témoignent les donations de Bat Chum (n° 536, groupe d'Angkor) consacrant en 953 les statues d'un Buddha, d'un Vajrapani et de la Prajñâpâramita (1). Yaçovarman (889-910) pendant qu'il construisait la capitale, y fonde un Sangataçrama à quelque cent mètres au Nord du Palais Royal. Au Prasat Ta Siu (n° 669, Siem Réap, Bàttambang) donations à Jagannathakeçvara en avril-mai 966 ; à partir de 979 et jusqu'en 1267 au Prasat Ta An (n° 668), petit temple proche du précédent, mêmes dédicaces buddhiques ; aussi à Kuhéa Daun Tri (n° 868, Bàttambang), en 966. Au Phnom Bantéai Néang (n° 853, Bàttambang), érection d'une Prajñâpâramita en 982. Au x° siècle encore et tout au Nord du pays, même culte à Ban Khmoy (n° 354, Monthon Isan, Siam). Il semble qu'au cours des xi° et xii° siècles, la fortune du Sage augmente. Il est honoré en avril-mai 1004 dans un monastère auquel Sûryavarman donne des terres au lieu nommé Bhavapalli (Tép Pranam, Aymonier III) : à Luvo (Lophaburi, Siam) où en 1022 et 1028 Sûryavarman I édite des règles de conduites mahâyânistes ; au Prasat Kok (n° 570, Siem Réap, Battambang) ; à Vat Ku (n° 457, Monthon Nakhon Rachasima, Siam), sous Sûryavarman II (1112-1152). En 1186, Jayavarman VII fonde des hôpitaux sous l'égide du Buddha mahâyâniste, le Bhaisajyaguru dont on a retrouvé les chartes avec de légères variantes à Say-Fong (n° 348, Laos) à la limite Nord de l'ancien empire et à Chéam Chum (n° 1, Tréang) à l'extrême Sud et dans l'intervalle, à Chayapum (n° 456, Monthon Nakhon Rachasima, Siam), à Nom Van (n° 436, *id.*), à Khonburi (n° 422, *id.*), à Ta Méan Tuch (n° 373, Monthon Isan, Siam), etc. Cent deux hôpitaux semblables auraient été ainsi créés par Jayavarman VII : voilà de quoi répandre et glorifier le Buddhisme.

Les xiii° et xiv° siècles furent des siècles troublés au Cambodge ; l'empire, sous les coups de ses ennemis, s'écroule avec le Brahmanisme et le Buddhisme seul demeure. La plus vieille inscription de sa nouvelle forme hînayâniste a été retrouvée au Phnom Bakhèng (n° 496, groupe d'Angkor) et date de 1283. Parmi d'autres textes de cette époque, citons celui de Prasat Ta An (n° 668, Siem Réap, Bàttambang) : érection d'un Buddha en 1267 et celui du Prasat Prah Théat Khvao (n° 236, Chikrèng, Kompong Thom) datant du xiii° siècle, d'autant plus intéressante pour nous que nous aurons à examiner des statues du Sage provenant de ce temple.

Dans le cas où des arguments si nombreux et si précis ne suffiraient pas à établir le repérage nécessaire à dater les images en ronde bosse, mouvantes, que nous voulons étudier, nous entrerons dans quelques temples qui contiennent sur leurs œuvres vives des bas-reliefs du Buddha ou de son Panthéon. Nous obtiendrons ainsi des exemples de plus du mélange des cultes buddhiques et brahmaniques ; du bon ménage que faisaient dans plus d'un cas des images que le reste du temple où les inscriptions qu'on y découvrit nous aideront à dater. A Bantéai Chhma par exemple,

(1) Cœdès, Les inscriptions de Bat Chum. *J. A.*, sept.-oct. 1908.

temple du VIII[e] ou début du IX[e] siècle, certainement antérieur à Angkor Thom, le Sage et Avalokiteçvara y sont si souvent présents sur des tympans qu'ils semblent avoir été les vrais maîtres du temple. Au cours des deux siècles suivants, certains édifices d'Angkor Thom étudiés par Marchal (1) confirment la leçon. Un peu avant Angkor Vat, Prah Khan de Kompong Svay apporte le témoignage d'un grand temple nettement buddhique au XI[e] siècle avec le Saint prêchant, debout sur un linteau ou méditant dans des niches. Au XIII[e] siècle une réduction de tour du Prasat Prah Théat Khvao nous montre sur le vif un sanctuaire avec le Buddha y siégeant. Au XIV[e] siècle le Buddhapada d'Angkor Vat ne nous sera pas inutile.

A partir de ce moment, les édifices disparaîtront. Mais nous savons que c'est sous l'influence du Siam que le succès du hînayânisme s'affirma au Cambodge. Aussi bien sera-t-il piquant de retrouver dans l'image du Buddha khmer que nous continuerons de suivre depuis ce moment jusqu'à nos jours, les répercussions esthétiques et iconographiques de cette influence.

Ce n'est point parce que j'isole l'image du Buddha afin de l'étudier spécialement que le lecteur doit conclure à une sculpture buddhique cambodgienne différente de la sculpture brahmanique. Le mélange des cultes ou leur vie mitoyenne, l'égale attention que leur portaient certains monarques comme Yaçovarman, Rajendravarman ou de hauts personnages, ministres tels que Kavîndrârimatana au cours du X[e] siècle ; ces Buddhas qu'on élevait dans un sanctuaire en compagnie d'un Çiva et d'un Vishnu, ne laissèrent pas deux esthétiques différentes se développer parallèlement. Les caractéristiques plastiques, techniques, matérielles d'un Vishnu sont celles d'un Buddha. Dans plus d'un cas le mélange des attributs même, comme en Inde, ne permet pas de reconnaître avec précision si telle statue est civaïque ou mahâyâniste. Étudier l'évolution plastique de l'image du Saint, c'est étudier celle de toute la statuaire khmère et cette stylisation de plus en plus raide et arbitraire qui modifiera le Buddha naturaliste du début de la période classique intéresse de la même façon les icones brahmaniques. Ici et là, nous noterons une fois pour toutes que le sculpteur usait en général d'un grès vulgaire, le même que celui des monuments, que huit fois sur dix, la statue était laquée, dorée ou polychromée ; qu'il y en eut de toutes les tailles depuis la figurine de deux centimètres de haut jusqu'à la statue de six mètres ; que le bronze, l'or, en un mot tous les métaux et le bois entrèrent en jeu ; que bronze et bois aussi bien que la pierre étaient le plus souvent dorés. Certains Buddhas pesant plus d'une tonne sont probablement dans leur sanctuaire d'origine — et pour cause — notamment au Prah Khan de Kompong Svay (XI[e]-XII[e] siècles) (2). La statue du Sage occupait les mêmes sanctuaires que Çiva. Elle se présentait dans les mêmes conditions de visibilité, dans les mêmes milieux et influences

(1) *BEFEO*, XVIII, fasc. 8, p. 1-40.
(2) Le Buddha sur Nâga qu'on voit à droite de la Pl. XVI mesurait, lorsqu'il était complet, plus de 2 mètres de hauteur.



A



B



C D E

A : Buddha pré-classique indo-khmer (grès). — B : Buddha classique (grès). — C : Buddha classique (bronze). — D, E : Buddha khmer moderne (bronze).

extérieures et les mêmes formes architecturales, à quelques détails insignifiants près, l'encadraient. Ces conditions générales, communes à toute la statuaire khmère, je les ai exposées dans l'ouvrage précédemment cité, aussi serait-il trop long et à côté de mon sujet d'y revenir ici.

Le Buddha khmer du VIIe au XIIIe siècle.

Lorsqu'on étudie le pilier khmer, l'architrave et l'entablement depuis le plus vieux temple en grès (IXe siècle), jusqu'à Angkor Vat (XIIe siècle), la fixité du type adopté, de ses formes et de ses divisions s'impose en premier lieu. Ce type est unique et cinq siècles durant, l'architecte s'y rallie sans y apporter de modifications organiques. De quoi se compose donc cet « ordre » adopté une fois pour toutes ? D'un fût carré avec ou sans socle ; d'un chapiteau qui comprend un ou plusieurs filets ou astragales, une échine, l'abaque. L'architrave s'y appuie sur quoi la voûte repose. Dans le cas où la galerie est flanquée de demi-voûtes, son exhaussement est obtenu par un entablement (Pl. 123, SK). Cet entablement à son tour, au-dessus de l'architrave porte une frise bas-relief et une corniche le couronne. Remplacez la doucine à pétales de lotus que forme l'échine du chapiteau par un tore et vous obtenez au Cambodge l'ordre dorique grec. Nous nous souvenons, bien entendu, que des chapiteaux indo-doriques ne sont pas rares au Kaçmir (Andricot, v. Foucher, *L'Art gréco-buddhique*, I ; fig. 107) et même indo-ioniques (Hidda, *id.*, fig. 110). Des premiers, les exemples qu'on possède sont du VIIIe siècle. Ainsi, au moment où le Khmer innove son pilier en grès, le souvenir persiste en Inde des leçons grecques. L'échine du chapiteau y est plate et oblique, le tailloir porte des rosaces ; oves et rais de cœur sont présents. Toutefois, le Khmer montre plus d'indépendance. D'abord, avons-nous dit, il remplace la colonne par le pilier carré. Le chapiteau est toujours au droit de l'entablement tandis qu'il fait saillie en art grec. L'échine grecque se transforme ici en rangées de pétales de lotus qui s'inscrivent un peu comme des oves renversées. Quant aux listels et astragales ioniques constitués, en Grèce, de perles ou pirouettes, le Cambodgien les ornera par analogie de boutons de lotus. Pas de larmier à mutules en corniche, car la voûte khmère ne s'appuie pas de la même façon que le rampant grec ; néanmoins, la mouluration de cette corniche est nettement ionique, car le chéneau, au lieu de reposer sur le talon qui est le propre du dorique comporte la doucine innovée par l'ordre ionique. D'une façon générale, l'ordre khmer est à chapiteau dorique et entablement ionique, sans larmier. Fait important : l'obliquité de l'échine du chapiteau moins vigoureuse qu'à Métaponte et plus corsée qu'à Palatitza correspond, à Angkor Vat, à celle des échines du Parthénon. Ceci posé, est-il possible que deux peuples de civilisations si différentes, sous des climats si variés, séparés par l'immensité de l'Asie : le Grec qui avait conçu son ordre dorique plusieurs siècles avant notre ère et le Khmer qui n'utilise le pilier en grès sous architrave qu'à partir du VIIIe siècle au plus

tôt — est-il possible que ces deux peuples soient parvenus chacun de son côté à des compositions si semblables sans que le premier n'ait donné au second des modèles? Oui et non.

Oui, parce que cet ordre dorique est la transcription d'un dispositif en bois unique et rationnel, que l'architrave n'est autre que l'ancienne poutre sur laquelle reposaient les entraits de la charpente, que le Khmer construisait ainsi, en bois, depuis une haute époque et que tous les peuples passant du bois à la pierre conservent encore pendant un certain temps, dans celle-ci, l'ordonnance primitive. Oui encore parce que, en relevant des ressemblances, nous avons enregistré des différences accusées. Non, parce que les différences peuvent venir du fait de la personnalité khmère et que l'infiltration grecque dut subir au cours de son long voyage et de ses étapes dans des pays différents des modifications sensibles. La question ainsi posée reste sans réponse possible parce qu'elle ne présente qu'un ordre de faits. Si nous tenons une étape de l'art grec au Gandhâra, rien ne prouve *a priori* que ce fut seulement par là qu'il arriva au Cambodge, donc les différences notées entre Gandhâra et Cambodge n'ont aucune valeur. Et que l'art grec parvint au Gandhâra ne signifie pas *a priori* encore, qu'il poussa jusqu'au Cambodge. Avec notre pilier khmer, malgré sa division grecque, nous ne disposons en fin de compte que d'un seul exemple et, s'il peut éveiller nos souvenirs classiques, un argument unique est trop insuffisant pour déceler, en art, une influence extérieure. Restons-en là de cette digression qui, on le verra plus loin, était indispensable pour nous permettre d'aborder sans trop de surprise un événement considérable.

L'aspect de nudité des vieilles images du Buddha est un fait capital (Pl. XVII) (1). Le Sage est présenté quelques jours après la Sambodhi, méditant sur les replis du serpent Mucalinda qui, redressant ses têtes à la façon d'un dossier ou d'un écran, le préserve de l'orage. Ce thème a fourni le prototype du Buddha indigène qui sans jamais lasser les sculpteurs s'est perpétué jusqu'à nos jours. D'après les textes, Çakiamuni étant déjà, lors de cet épisode, l'Illuminé, devrait porter le costume du chasseur, costume qui devint celui de la Communauté, et dont il se vêtit lui-même dès la fuite nocturne du palais. A vrai dire, on distingue entre le bras gauche et le torse nu un plein de la pierre, là où devraient passer, mais en enveloppant le torse et le bras, les plis du manteau. Or, tandis que sur le reste du corps bien conservé on ne distingue aucune indication de vêtement, le nombril profondément accentué, le modelé des formes, des pectoraux suggèrent indiscutablement l'idée de nudité. Voici donc une convention par laquelle le plein de la pierre entre bras et torse suffisait à donner une idée de costume — ou un fait nouveau, inconnu en iconographie indienne peu admissible en sus: la représentation par le Khmer d'un Buddha nu. Dans le premier cas, la convention correspondait à une époque ou à une école bien déterminée, car nous verrons bientôt le Sage correctement vêtu et même anormalement paré. Dans

(1) *AAK*, t. I, fasc. 3.

le second cas, pourquoi le praticien laissa-t-il subsister de la pierre entre le torse et le bras gauche? Le mélange des deux conventions, nous l'apprendrons bientôt, donne une explication : devant la Pl. XVII (1), nous avons en effet un Buddha rigoureux, spiritualisé à l'extrême, réellement détaché de toute contingence terrestre et à qui le sculpteur, afin de conjurer ce que l'absolue nudité pouvait avoir de choquant et de non conforme à l'histoire, accorda cette interprétation quasi-invisible de la robe monastique. Une statue absolument nue est en effet à peu près inconnue au Cambodge aussi bien en ronde bosse qu'en bas-relief. Nous constatons ainsi une réaction délibérée contre le costume aux amples drapés de la statue gréco-buddhique du Gandhâra si l'on voulait supposer que cette dernière qui véhicula le Buddhisme en Extrême-Orient fût celle qui parvint directement au Cambodge.

Dès que Çakiamuni adopte un costume, il nous surprend encore et cette fois, par l'excès contraire : la fantaisie et la variété du vêtement. Sur la statue intacte de la Pl. VI on voit le torse nu, sans aucune réserve de pierre. Mais le bas du corps est enveloppé du pagne (antara-vasaka) et la tête, ceinte du diadème (mukuta), diadème fort gênant, puisque nous le voyons à un moment où le Saint avait délaissé toutes parures. Enfin, dans la belle statuette de la Pl. XVIII (2) voici le Buddha cette fois et dans les mêmes circonstances, vêtu et paré comme un prince khmer en dépit de toute tradition livresque connue de nous. Avant de tenter une explication de ce faisceau de conceptions insolites, poursuivons notre revue des autres caractéristiques du Buddha khmer classique.

Nous avons vu la pose de la méditation sous l'arbre de la Science (Pl. 144, *SK*) ou sur le Nâga. La même pose sur le lotus ou un socle architectural n'offre aucun exemple antérieur au XIIe siècle (3). Celle de l'attestation à la terre non plus, sauf sur un bas-relief d'Angkor-Vat où les événements reliés à ce geste, la déroute de Mara et l'apparition de la Terre, sont représentés dans un registre inférieur. Le geste des deux mains « faisant tourner la roue de la loi » ne se voit que sur un stupa votif de style très particulier si nettement indien que j'éprouverais beaucoup moins d'hésitations à le tenir pour une réplique réellement importée que pour une œuvre khmère, si j'osais me prononcer (*Pl. 17 A*). Dans ces trois poses assises, le corps est absolument droit, les bras sont symétriques, les jambes superposées toujours la droite sur la gauche, plantes des pieds en haut. Dans l'attitude de la méditation, la main droite repose sur la gauche sans exception, paume en haut et porte généralement gravée la roue de la doctrine. De Buddha debout de la période classique, je n'en connais qu'un exemple qui ne fait aucun doute quant à la date, car il occupe le centre d'un linteau de Prah Khan (Kompong Thom), temple qui se place entre Angkor Thom et Angkor Vat (Xe siècle-début du XIIe siècle). Il fait des deux mains le geste de l'argumentation ;

(1) *AAK*, t. I, fasc. 3.
(2) *AAK*, t. I, fasc. 3.
(3) V. note additionnelle, *infra*.

l'index touchant le pouce, les autres doigts levés et les mains présentant leur paume. En plus du manteau, il porte l'écharpe sur l'épaule gauche, le pagne maintenu par une riche ceinture et un mukuta à diadème sur la tête (Porte S.-E. de la 2ᵉ enceinte). D'un faire quelconque, il est cependant regrettable que cet unique exemple soit obstrué par les racines d'un arbre géant qui en interdisent la photographie. La curieuse stèle de la Pl. 84, *SK* si bien composée et où nous pouvons peut-être reconnaître Brahma et Indra exhortant le Sage à la prédication, stèle trouvée au Bayon, appartient à la fin de la période classique. Comme à Prah Khan, le Maître porte l'écharpe, mais son ushnisha, légèrement allongé, est orné pour la première fois du signe *om* que nous n'avions encore jamais rencontré en cette place avant le XIIᵉ-XIIIᵉ siècle. Il deviendra courant dans la suite. C'est encore au XIIIᵉ siècle, sur un Buddha debout du Prasat Prah Théat Khvao, que nous l'enregistrerons et dans ce dernier cas, la date de l'idole nous est suggérée par une inscription buddhique gravée sur le chambranle du monument (1). Aucun Buddha couché ne nous reste qu'on puisse placer sans hésitation antérieurement au XIIᵉ siècle.

Une grande chance nous a permis de retrouver le Buddha de la Pl. 35, *SK* dans le temple immense de Bantéai Chhma. Si on le compare à celui de la Pl. XVII (2) provenant du Bayon, on remarque que dans la même pose et conçu sous le même aspect de nudité, les traits du visage présentent quelques différences. Du premier type, la tête du Fogg Art Museum (Pl. 36, *SK*) (3) donne une réplique admirable. Quelques autres ont même allure et même sentiment. Du second type, il existe beaucoup de doublets, moins beaux toutefois (*Pl. 17 B*). La première de ces deux grandes familles possède une physionomie très humaine, vivante, naturaliste, indigène. La seconde, un type déjà stylisé, plus composé, plus impassible, partant plus conventionnel. Il n'est pas imprudent de voir dans ce dernier l'évolution du premier, l'œuvre d'un sculpteur plus habile et qui raisonne davantage. Combien de temps les sépare? Disons deux siècles à tout hasard. Mais ce qu'il est permis de signaler pour la commodité du langage, c'est que l'un est naturaliste, l'autre stylisé et postérieur au premier. Ici et là, la physionomie khmère, avec ses lèvres grasses, vigoureusement ourlées et le nez droit aux narines bien ouvertes me paraît très reconnaissable. Ce ne fut pas en changeant les traits, l'expression, les proportions des pleins et des vides que le praticien opéra sa stylisation, mais en les traitant différemment, exception faite toutefois pour la bouche plus grande, sensuelle, charnue et un peu moins souple dans le type naturaliste. Les différences se remarquent surtout dans les conséquences d'une facture plus fermement dessinée « écrite » dans le deuxième type. En particulier, l'expression de béatitude ne varie guère. Ici et là, elle résulte du même mécanisme anatomique : relèvement et étirement latéral des angles de la bouche et abaissement des paupières sur des yeux plus

(1) Aymonier, *Le Cambodge*, I, p. 417.
(2) *AAK*, t. I, fasc. 3.
(3) Fogg Art Museum Harvard University, *Notes*, I, fasc. 3, June 1922, Pl. 1 et 2.

ou moins obliques. Cette expression fut arrêtée de bonne heure au Cambodge. Sa technique n'a rien de bien savant et le métier, par la finesse et le poli du modelé, entre pour une grande part dans la beauté du résultat. Remarquons en dernière analyse que pour si belle que fût cette expression et avant même qu'elle se stéréotypât, elle dispensait le sculpteur de détails dangereux, notamment de traiter le globe des yeux, le cercle des prunelles, etc... Les têtes aux yeux ouverts nous prouvent bien, même celle du Harihara (1), que chaque fois que le praticien eut à traiter des yeux ouverts « qui regardent », il échoua. J'ai dit ailleurs (2) ce que je pensais de cette béatitude en tant que formule passe-partout. Voyez l'admirable tête du Bayon (Pl. 39, 40, *SK*) de face et de profil. Nous voilà en compagnie d'un sculpteur très remarquable. Eh bien ! il n'a pas su complètement appliquer la recette. Ce que l'artiste répète sans le ressentir intérieurement, se trahit toujours. Ici, l'expression de la face n'est point la même que celle du profil. De face, le Sage est en effet béat et tranquille, mais de côté, voyez son sourire devenir un rictus et son œil à la paupière mal construite, découvrir un dessin de prunelle trop dur, trop fixe. Que de têtes khmères, ainsi traitées, eussent été admirées plus raisonnablement par les commentateurs, si le temps, l'usure des pluies n'avaient pas effacé ces détails discordants et ne leur avaient conféré un flou, des adoucissements et une idéalisation qui ne sont pas œuvre du ciseau ! Néanmoins, ce type et cette expression paraissent propres au Buddha khmer et le différencient des têtes indo-grecques, indiennes et javanaises.

L'accentuation de la fossette verticale du menton (Pl. XVII) (3) paraît propre aux têtes stylisées, conséquence d'une facture qui, l'accusant d'un sillon vertical, donne un sens à la vague dépression de la houppe du menton naturaliste. Comme ce n'est pas là signe physiologique particulier à la race khmère et que ce signe ne figure pas parmi les 32 signes du Lalita-Vistara, pourrait-on le tenir pour propre au Buddha cambodgien? Non, mais à la statuaire khmère en général, car on le retrouve sur beaucoup de têtes brahmaniques (Pl. 10 ss, *SK*). *L'ûrnâ*, la touffe laineuse, née entre les sourcils du Sage, manque sur les têtes anciennes passées sous mes yeux, ce qui est encore contraire aux habitudes gandhâriennes et javanaises. Quant à l'*ushnisha*, il nous force à engager un débat dont on verra les conséquences. Les auteurs Burnouf, Senard, puis Foucher ont reconnu que ce terme, en Inde, avait changé de sens et, selon Foucher, sous l'influence des statues. A l'origine, l'*ushnisha* était une coiffure (*mukuta*) portée par les hautes castes (Foucher, *L'Art gréco-bouddhique*, II, p. 291, ss.). L'enfant Buddha était à sa naissance *ushnisha-çirsha*, ce que la glose explique comme « ayant le chef pleinement développé ». C'est ainsi pourquoi les héros des contes étaient dits « ayant la tête en forme de parasol ou de ruche ». Les sculpteurs posèrent donc tardivement sur la tête de Buddha cette protubérance crânienne qu'on continua à appeler *ushnisha*. Mais ce n'est pas ainsi que les prati-

(1) *AAK*, t. I, Pl. IV.
(2) *Recherches*, p. 239 ss.
(3) *AAK*, t. I, fasc. 3.

ciens gandhâriens s'étaient exprimés, car le type qu'ils fixèrent fut un chignon nettement séparé, noué et ondé, puis plus tard bouclé sur le sommet de la tête du Maître. Or dans aucun cas, la tête des Buddhas khmers n'est surmontée du chignon pas plus que des cheveux ondés ou stylisés à la façon de la statuaire gréco-buddhique gandhârienne. On peut voir dans les Pl. 35 à 48, *SK* qu'au Cambodge, le Buddha possède exactement la tête en « forme de ruche », des textes postérieurs et que ces cheveux sont bouclés généralement à droite comme le commande le Lalita-Vistara. Cependant, revoyons le Buddha de la Pl. VI au torse nu, sans bijou et coiffé du *mukuta* royal, c'est-à-dire de l'*ushnisha* et tel que le sens primitif du mot l'entend. N'est-il pas curieux, anormal même, que ce *mukuta* soit présent à l'exclusion de tout autre bijou ? Ne dirait-on pas que nous possédions ainsi au Cambodge les deux versions du terme ? Et si on l'admet, nous serions peut-être autorisés à supposer l'apparition au Cambodge de l'iconographie buddhique dès une haute époque et avant que le terme *ushnisha* ait pris son sens de bosse crânienne. Foucher a démontré ce qu'avait d'obscur l'acception littérale du mot qui ferait naître le Buddha coiffé d'un diadème. Mais nous avons vu ce qu'avait aussi d'anormal la représentation du Buddha sous le ciseau khmer, coiffé du *mukuta* postérieurement à son renoncement à toutes les vanités terrestres. Contradiction pour contradiction, un lettré de la première heure pouvait choisir la moins flagrante, car, naissant avec un diadème, signe distinctif de sa race, le Sage ne pouvait s'en défaire dans la suite. Tout celà n'est qu'hypothèse tentant de saisir l'origine du Buddha paré khmer. Car dans la suite, un corps nu ou traité comme tel devait bien paraître insolite et l'amour du décor aidant, d'autres bijoux, colliers, bracelets suivirent. La logique y gagnait, l'harmonie aussi — sinon l'orthodoxie. On conçoit la lente apparition de la deuxième version se juxtaposant à la première déjà passée dans les habitudes et ne l'excluant pas. En confirmation, nous citerons un nouveau type de tête buddhique dont l'*ushnisha* est à la fois diadème et protubérance crânienne, mi-cheveux et mi-orfèvrerie, moitié ruche et moitié *mukuta* (*Pl. 17 B*). On y retrouve les bouclettes de cheveux, mais séparées en étages par des filets. Et seul le bandeau du diadème orfévré manque.

Les autres signes du Buddha khmer ne prêtent pas à tant de chicane. Les lobules des oreilles distendus correspondaient aussi bien aux descriptions des textes qu'à la mode locale d'y suspendre de lourds ornements ; toute la statuaire et le bas-relief brahmaniques en témoignent. Aussi, les oreilles du Maître présentent la longue fente où il fixait des pendants avant qu'il eût tout abandonné entre les mains du fidèle Chandaka. On connaît deux ou trois têtes stylisées probablement antérieures aux XIIe-XIIIe siècles, et que le sculpteur compléta par une indication conventionnelle de moustache et de barbe. Contrairement au Lalita-Vistara, le Sage n'a pas, sous le ciseau khmer de l'époque classique, les doigts d'égale longueur, mais correctement proportionnés et ce n'est que dans les images récentes que cette tradition est observée.

Je ne reviendrai sur la question de costumes exposée au cours de ce qui précède que pour répéter l'absence du manteau drapé ou son extrême stylisation. On ne discerne chez les Buddhas à torse nu que le pagne (*antara-vasaka*) maintenu par une ceinture, quelquefois la tunique (*uttarasanga*) laissant l'épaule droite découverte. Ces vêtements toujours plaqués et traités par un simple trait au cou et aux chevilles. Telles sont les caractéristiques que nous livrent les statues classiques de Çakiamuni mises à jour et nettement indigènes. Si je ne m'abuse, j'ai l'impression que dans aucun des pays où son culte parvint, ni dans sa propre patrie, aucune image du Gautamide n'a concrétisé l'idée du Buddhisme plus intelligemment. Aucune n'a condensé si parfaitement sa doctrine, sa méditation, son renoncement, son immense bienveillance. Aucune n'est traitée avec des moyens aussi simples, directs et n'est l'œuvre d'une inspiration plus recueillie et plus pénétrée de la Loi. Nulle enfin n'est plus nationale si j'ose dire, car entre plusieurs données et tant d'épisodes offerts par la vie de l'Illuminé ; tandis que sur sa terre natale il acceptait les dépouilles d'Alexandre, le Khmer plus jaloux et plus indépendant a su le prendre soit dans sa nudité spirituelle, soit en le parant comme les monarques du Kambuja et l'asseoir, l'abriter, le recueillir et le draper symboliquement dans les replis de l'ancêtre créateur et légendaire du pays : le Nâga.

L'évolution du Buddha avant et pendant l'époque classique. — Si depuis le Buddha de Bantéai Chhma jusqu'à celui de Prasat Prah Théat Khvao, c'est-à-dire du VIIIe siècle au plus tôt au XIIIe siècle, nous avons cru reconnaître l'évolution parfaitement logique d'un type naturaliste qui se stylise et se hiératise de plus en plus, évolution que nous verrons se poursuivre dans le même sens jusqu'à nos jours, nous n'avons pas élucidé comment se constitua le Buddha du VIIIe siècle, de quel passé il était tributaire. Il ne pouvait être, comme on pense bien, une création spontanée, mais déjà le descendant d'une longue lignée. Les inscriptions buddhiques et les renseignements chinois antérieurs de plus de deux siècles à l'époque de Bantéai Chhma prouvent que dès le VIe siècle au plus tard, les sculpteurs khmers exécutèrent des images du Sage. Et si nous nous reportons à certaines statues brahmaniques, de Prei Kuk notamment, remontant au début du VIIe siècle, elles nous préviennent que le sculpteur est déjà d'une grande habileté dès ce moment. En voilà assez pour nous prévenir que le Buddhisme comme le Brahmanisme connut un art pré-classique, art de formation et qui se saisit du Buddha dès son arrivée dans le pays, donc art ouvert aux influences extérieures. Aussitôt, puisque en Inde nous savons qu'il y eut deux arts buddhiques l'un saturé d'influence grecque, l'autre les éliminant de plus en plus, donc postérieur au premier, nous voilà invités à admettre qu'un Buddha gréco-buddhique tout aussi bien qu'un Buddha redevenu ou resté purement indien put arriver au Cambodge. Nous tenterons de savoir lequel des deux, mais du moins avons-nous déjà observé qu'au IXe siècle, et quel que fût l'ancêtre accepté, le Khmer lui avait retiré ses caractéristiques plastiques pour en faire une idole nettement nationale.

Plusieurs auteurs ont écrit que ces idoles avaient une allure grecque, notamment Foucher parlant du Buddha du Bayon. Reconnaissons tout d'abord que c'est une façon de parler. Leur netteté, certaines stylisations, la pureté du métier et même leur sourire éveillent une idée d'art achevé, maître de lui, classique en un mot, et l'on dit grec, par habitude. Le sourire d'Egine ou la moue de la Koré d'Enthydikos sont pourtant bien vieux pour avoir dicté l'ironie khmère et si nous rapprochions ceux-là de celles-ci, notre déception serait complète. Le sourire grec n'est en effet nullement construit comme le sourire khmer et le jeu des lèvres n'a ici aucun rapport avec celui des « jeunes filles », par la raison péremptoire que l'ourlet de la lèvre supérieure touche presque à la base du nez. Revoyez la construction carrée de la face de nos Buddhas, le menton amenuisé, les pariétaux proéminents : rien de grec. Et un tel type est d'autant moins grec qu'on y reconnaît celui de la race khmère. Ne prenons donc pas une construction de figure pour une expression. Cette distinction établie, si nous reconnaissons une expression grecque et une construction khmère, c'est encore assez pour nous en montrer surpris, car le phénomène n'est pas unique. Aussi bien, le Harihara du Prasat Andét et dans le plan brahmanique, nous pousse à employer le mot « grec ». Cet air grec appartenant à la sculpture confirme donc dans un ordre d'idées différent l'air grec que l'architecture nous avait offert et sur lequel j'insistai au début de cette étude et d'une façon d'autant plus troublante qu'ici comme là les choses se passent à la même époque. En voilà-t-il assez pour en déduire que cet art pré-classique auquel je viens de faire allusion fut inspiré de quelques apports grecs complètement oubliés à l'époque classique, mais encore présents dans l'esprit de l'art sinon dans les formes ?

Débarrassons-nous d'abord de l'influence grecque dans sa forme gréco-gandhârienne. Ça nous sera facile, car je ne crois pas que la chose prête à discussion en comparant nos Buddhas avec les statues du Gandhâra les plus typiques que nous présente Foucher (*loc. cit.*, II, fig. 445 à 452 notamment). Déjà le thème diffère profondément : voici le Sage méditant sur Nâga dont il ne nous est pas encore donné d'exemple au Gandhâra. Second fait capital : son aspect de nudité alors que les statues du Nord-Ouest se drapent à grands plis dans le manteau de sortie, la *sanghati*. Souvenons-nous que l'*ushnisha* n'est jamais au Cambodge le chignon du Gandhâra, mais la « tête en ruche » aux cheveux bouclés des descriptions livresques. L'*ûrnâ*, constante au Kaçmir manque à nos exemples cambodgiens, de même que le limbe et l'auréole. Les jambes superposées ne sont jamais croisées. Ainsi, par son iconographie, sa plastique, son type, son costume, sa pose et son esprit, le Buddha khmer au VIIIe-IXe siècle n'a absolument plus rien du Buddha gandhârien.

Le 26 janvier 1923, un de mes émissaires indigènes m'expédiait de la province de Prei Krâbas quelques statues et fragments parmi lesquels la tête Pl. IV et la statue Pl. III. Cette province méridionale de Prei Krâbas, sur la rive droite du bras occidental du Mékong, renferme les vestiges d'une ancienne métropole khmère à laquelle de nombreux textes font allusion dès le VIIe siècle : Vyâdhapura. Cette date



D E F G

A, B : Types légèrement siamisés. — C : Type de Buddha khmer, début de l'époque moderne (XIVe siècle ?). — D, E, F, G : Exemples de Buddhas debout complètement siamisés (bronze).

est donc la plus basse que j'assigne momentanément aux deux magnifiques vestiges de statuaire qu'on a sous les yeux. Ne sont-ils pas en effet des exemples concrets, suffisamment précis d'une tête n'offrant pas seulement un « air grec », mais une construction grecque, tête d'anatomie et de proportions grecques et d'une statue du Sage debout (la seule actuellement connue qui ne soit pas moderne), vêtu de la *sanghati* exacte, enveloppant les deux bras ; tête et corps d'une date nécessairement antérieure, à cause de cela, à tout ce que nous avons déjà inventorié de la statuaire khmère ? Beaucoup de l'obscurité qui nous arrêta jusqu'ici se disperse et découvre trois étapes de la statuaire buddhique en particulier — khmère en général — : celle-ci encore grecque et, deux, trois siècles plus tard environ, les Buddhas étudiés plus haut qui n'ont plus qu'un « air grec » et par lesquels l'art khmer paraît débarrassé des influences occidentales, complètement formé et indiscutablement original. Puis enfin, à la fin de l'époque classique, le Buddha debout de Prah Khan ne donnant aucun renseignement esthétique complémentaire, mais dont le costume est traité différemment et s'augmente d'une écharpe jetée sur l'épaule gauche et manquant aux précédentes statues. Constatons les différences qui séparent ces étapes afin d'évaluer le chemin parcouru par le praticien.

L'ellipse grecque parfaite où s'inscrit la tête de Prei Krâbas se transforme en ovale par l'affinement du maxillaire inférieur, en dépit des textes qui attribuent au Buddha une « mâchoire de lion » : le rapprochement de la bouche, du nez : surtout l'amaigrissement de la région digastrique (le dessous du menton) et enfin l'élargissement des pariétaux. Voilà une transformation radicale qui, intéressant le squelette et la musculature, modifie le rapport des volumes, n'en reste pas aux traits du visage ; transformation ignorée des artistes gandhâriens qui répètent inlassablement le masque d'Apollon ; transformation enfin résultant de la substitution du type ethnique au type indo-grec. Observons-la surtout en rapprochant la bouche hellénistique petite, sinueuse et bombée de la tête de Prei Krâbas, de toutes les têtes postérieures contenues dans notre livre *La statuaire khmère ancienne*. En fait, dans celles-ci, l'espace entre la base du nez et l'ourlet de la lèvre supérieure disparaît presque complètement et avec lui le sillon vertical sub-labial. Déjà, sur la tête nouvellement découverte, cette naturalisation s'esquisse. Les yeux obliques s'inscrivent sous une arcade sourcilière courbe au lieu d'être rectiligne. Le sourire s'annonce, mais traité par un ciseau encore fidèle aux formes occidentales : la masse de la bouche et du menton « s'emboîte » entre les joues au lieu d'y passer insensiblement par le plan du maxillaire inférieur, ainsi qu'on le remarquera dans les têtes postérieures.

Si nous abordons le Buddha de la Pl. III, toutes les remarques précédentes seront confirmées et complétées. Voici bien la pose du Buddha debout et hanché soit selon la formule gréco-gandhârienne, soit selon la formule gréco-indienne postérieure des Buddhas de Kauheri, d'Ajanta ou de Benarès (v. Foucher, *loc. cit.*, II, 2, fig. 558). Les uns et les autres cependant portent sur des jambes courtes, tandis qu'elles ont déjà ici cette longueur que garderont celles du Harihara. Bien que le Maître s'enve-

diatement, la main-d'œuvre connut de rudes moments. Des luttes malheureuses et incessantes contre les Siamois troublent le pays. La cour est sans capitale fixe et les rois eux-mêmes sont instables. Les malheurs des temps découragent la commande et clairsèment les ateliers : aussi la construction du temple en grès cesse-t-elle et la statue en pierre lourde et longue à exécuter cède la place à d'innombrables statuettes en métaux, plus faciles à transporter et à cacher. Enfin depuis plus de deux siècles, le Buddhisme de Ceylan ayant conquis le Siam devenait le culte du peuple vainqueur. Aussi, véhiculant des formes propres, s'empara-t-il du Cambodge et offrit à ses pagodes avec de plus en plus d'insistance un Buddha nouveau.

Cette influence siamoise qui dure encore et ne se borna pas à modifier la statuaire, mais aussi l'architecture, fut d'une nature spéciale qu'il convient de bien préciser, car son succès au Cambodge pourrait surprendre et l'art nouveau que nous abordons risquerait d'être mal compris. Qui pourrait nier que du IXe au XIIe siècle les Thaïs aient été fortement khmérisés ? Durant les siècles qu'ils mirent, venant du Nord, à s'enfoncer entre Birmanie et Cambodge, ces guerriers empruntèrent à droite et à gauche. Des monuments khmers sont construits sur leur territoire. Le Khmer domine la presqu'île indochinoise et préside dans plus d'un cas à la formation de ce qui devait devenir l'art siamois. J'ai développé ce mouvement dans mes *Recherches*, p. 370 ss. En conséquence, lorsqu'au XIVe siècle les vassaux de la veille devinrent les souverains définitifs, leur art était en grande partie l'art khmer du IXe au XIIe siècle, transformé, adapté à leur goût. Malgré les quelques changements apportés, les sculpteurs cambodgiens placés sous la férule siamoise, n'étaient pas sans reconnaître leur vieux thème, leur Nâga centenaire, les principes fondamentaux de leur architecture, malgré l'habillage nouveau sous lequel on les leur présentait. On comprend donc ce que veut dire exactement cette expression « siamo-khmer » et tout ce qui entre encore de cambodgien dans ce qu'elle a de siamois. Et je répéterai pour conclure, ce que j'ai dit naguère que « le Siamois m'apparaît à partir du XIVe siècle comme un conservateur de l'art khmer, pas un conservateur inactif et impersonnel, certes, ce qui est à son honneur, mais pas assez racé, indépendant, ni inventif. Que le Siamois en effet eût apparu avec une forte originalité et l'indépendance d'un artiste déjà formé, plus rien ne survivrait peut-être au Cambodge de son merveilleux passé ».

Dirigé par ses nouveaux maîtres, le Khmer abandonne un peu son Buddha sur le Nâga et ses préférences vont au Buddha sur un socle architecturé et surtout au Buddha debout. Voilà pour la pose. Quant au costume, c'est la *sanghati* et les pièces du vêtement monastique qui triomphent, plus ou moins stylisées, toujours sans plis et, fait important, supprimant l'aspect de nudité du Saint : les jambes sont gainées par l'étoffe, raides, parallèles. Enfin l'écharpe jetée sur l'épaule gauche devient courante. En tout cela, rien de bien nouveau donc, et il n'est rien que nous ne connaissions et à quoi les Buddhas debout de Prah Khan et du Prah Théat Khvao ne nous aient déjà préparés.

Le vieux thème du Buddha paré, par contre, séduisit fortement le sculpteur siamois et, sous son ciseau, les bijoux se multiplièrent, recouvrirent le Saint comme une bayadère, débordèrent sur le costume qui, à son tour, se couvrit d'ornements. On lui mit des bagues à tous les doigts. L'exemple caractéristique de cette mode est la magnifique statuette en bronze de la Pl. VII que je crois pouvoir placer au XVIIe siècle au plus tard. Remarquez, dans cette œuvre, que les proportions sont encore khmères : 8 faces dans le corps ; la main a la longueur de la face, etc... Les traits du visage présentent toujours une expression et un type dont nous ne sommes pas déshabitués. Avec les belles têtes de la *Pl. 17, C, E*, nous demeurons toujours en pleine période de transition et le sculpteur, malgré les temps nouveaux, se recommande encore de sa haute lignée.

Ainsi, au début des temps modernes, le Buddha khmer ne gagne que des bijoux et parmi ces parures un pendentif jusque-là inconnu (*Pl. 18 F*). L'influence siamoise n'est que d'ordre vestimentaire. Toutefois, gardons-nous d'arrêter un inventaire, car les idoles que nous comparons ne sont pas tout à fait de même nature que jadis. A partir de l'époque moderne, avons-nous dit plus haut, nous n'examinons surtout que des statuettes en bronze. Aux temps classiques, nous ne jugions que des statues en grès. Nous savons qu'ici, il n'y a pas de différence entre les images en pierre et en métal, car les deux matériaux étaient indistinctement employés. Après le XIVe siècle, alors que la sculpture du grès diminuait et que des petits Buddhas sortaient des creusets par centaines, en fut-il de même? Et cette suprématie du bronze ne contribua-t-elle pas à faire soigner un décor et des fioritures, des petits accessoires et des détails de costume auxquels le grès était moins favorable ? Il y a donc lieu de tenir compte de ces conditions nouvelles d'influence sur l'évolution de l'image du Buddha, d'ordre technique plutôt qu'esthétique ; influences pas nécessairement ni exclusivement étrangères : tout art après ses périodes de vie pleine et d'ascension perd en force et en solidité, préfère l'élégance à la puissance et se donne plus volontiers au décor qu'aux formes. Aussi, allons-nous vérifier une fois de plus ce que j'exposais plus haut, savoir que le Buddha khmer depuis l'époque classique s'amincit et s'enrichit selon ces lois générales absolument comme s'il avait vécu en pays clos et de sa vie indigène propre tant les apports siamois s'harmonisaient au fonds khmer et en étaient pénétrés. Les Buddhas de la *Pl. 18* avec leurs corps qui n'en finissent pas, leurs mains parfois aussi longues que l'avant-bras, leurs petites têtes, donnent l'outrance d'un étirement exagéré et nous plongent en pleine décadence. Mais entre temps, ou sous des doigts plus artistes, de nombreuses statuettes donnèrent une juste mesure, des proportions élégantes et distinguées dont les *Pl. 19, A, B et* VII sont des exemples de grande valeur. Cet étirement général de l'image du Buddha est parfaitement résumé par un seul détail : l'*ushnisha* ou le *mukuta*. La tête en « forme de ruche » de jadis se surmonte d'une pointe. Si un diadème la recouvre, voyez le *mukuta* conique et trapu avec son bandeau de la grande époque devenir une véritable pointe, déliée comme une flèche minuscule de pagode. En tout cela donc, rien

que de très logique et rien de foncièrement imprévu dont on puisse écrire : voilà une trouvaille décidément siamoise.

Nous ne dirons pas de même devant la physionomie du Buddha de la *Pl. 19, C, D, E*, qui se généralisa de plus en plus et dont j'ai trouvé des exemples dans tout le territoire. Nous tenons là un Buddha nouveau, une tête étrangère, car rien dans le passé khmer ne prépare un tel type et rien dans les caractères ethniques de la race ne lui correspond. Ce profil convexe, ce nez en bec de corbin, ces yeux exagérément retroussés, cette bouche sinueuse aux lèvres minces, ces joues plates : voilà du nouveau cette fois et combien insolite ! Où sont le sourire khmer et sa béatitude, l'expression sereine et légèrement ironique du Buddha du Bayon, où les larges lèvres et le nez lourd du type naturaliste des hautes époques ? A quel moment cette tête équivoque pénétra-t-elle au Cambodge ? Dire celui où le Siam l'innova — ou la reçut lui-même d'ailleurs — serait répondre, je crois, à la question. Je ne connais pas de travaux sérieusement argumentés qui, à l'heure présente, nous fixent là-dessus. Le plus qu'on puisse dire, c'est qu'à la fin du XVe siècle, commencement du XVIe siècle, ce type du Buddha siamois était déjà fixé et répandu au Cambodge, mais non généralisé — il ne le fut jamais — car *Pl. 18* il est aisé de constater que des Buddhas trouvés dans la même région, portant même costume, de même métal et manifestement de la même époque ont les uns cette tête siamoise, les autres une tête toujours khmère. La tête de la *Pl. 19 B* donne le mélange à dose égale des deux formules. Les faits suivants me permettent de proposer les dates qu'on vient de lire. Tous les Buddhas qu'on voit ici, choisis entre une centaine conservés au musée du Cambodge proviennent des provinces du Sud : Kampot, Tréang, Takèo. Ils correspondent aux bronzes de l'art d'Ayuthia, capitale siamoise en pleine prospérité à la même époque et dont on possède nombre de Buddhas très semblables à nos spécimens cambodgiens. C'est encore à ce moment, XVe-XVIe siècles, que commence cette industrie des Buddhas laotiens de même type qui ornent les étagères de tant de collectionneurs indochinois. Enfin les modifications survenues au Ta Prohm de Bàti, les inscriptions buddhiques du Cambodge du Sud et celles d'Angkor Vat, les traditions qui se souviennent que la Cour khmère séjourna vers le XVIe siècle dans Tréang prouvent bien, à cette époque, un regain d'activité du Buddhisme dans toute la péninsule indochinoise et dont les régions centrales et de plus grande activité étaient précisément celles où les exemples choisis furent trouvés.

Bien entendu, ces arguments peuvent nous aider à fixer approximativement la date la plus haute des Buddhas en question. Si nous pouvons prétendre qu'ils ne sont pas antérieurs au XVe siècle, nous sommes un peu abandonnés à nous-mêmes pour nous y reconnaître dans les trois siècles suivants. Sans doute pourrons-nous, en nous aidant de l'évolution logique des formes et des ornements, classer dans une vitrine nos Buddhas à peu près dans l'ordre où ils apparurent, mais sur quoi se baser pour les dater ? Je ne m'y hasarderai pas. Cette tâche appartient à l'archéologie siamoise, car à partir de ce moment le Khmer est devenu insaisissable du fait qu'il ne

nous est plus permis d'analyser de quelle façon il modifia les thèmes siamois, puisque nous savons mal en quoi ces derniers consistèrent.

De nos jours, si les formes précédentes sont ressaisies par des artisans sans conviction, un changement de métier est encore survenu. Plus de Buddhas sculptés, ni fondus en bronze. La vanité des bonzeries se plaît à ériger de monstrueuses idoles en maçonnerie dorée atteignant jusqu'à huit mètres de hauteur. Ou bien les fidèles satisfont à leurs devoirs en commandant chez l'orfèvre de lamentables petites statuettes en minces feuilles d'argent et d'or repoussées sans soin, sans art et sans goût. Heureusement que dans les monastères fréquentés, on retrouve accompagnant l'idole contemporaines des statuettes des siècles derniers entassées dans la poussière. Le souvenir de ses beautés anciennes qu'elles conservent peut consoler l'Illuminé de la déchéance où son image est tombée à moins qu'il n'en soit satisfait, car après tout, l'art et la beauté étant matière et jouissance, donc sources de douleur, il est peut-être bon qu'un de ses peuples les plus fidèles s'en soit affranchi ! Toutefois, il ne paraît pas que ce peuple en soit devenu pour cela plus sage — ni plus heureux.

NOTE ADDITIONNELLE

L'étude qui précède était déjà livrée à l'imprimerie lorsque j'ai pu me rendre moi-même au point où le Buddha et la tête de Prei Krâbas (Pl. III et IV) avaient été découverts : Vat Romlok, près du village de Basrè (Prei Krâbas, Tàkèo), cités dans l'*Inventaire* sous le nom d'Anlok, n° 20. La chance m'a permis de retrouver deux nouveaux exemples de statuaire buddhique pré-khmère dont l'un est peut-être encore plus typique que celui que commente mon article. Voici la description de ces deux pièces :

1° Buddha debout (Pl. V), grès, haut : 1^{m},25 (musée A. Sarraut : B. 235). Le hanchement est plus marqué que chez le précédent (Pl. III). Le manteau de sortie, au lieu d'envelopper les deux bras, ne retombe que sur le bras gauche en un drapé plat, mais dont le bord est légèrement ondulé. Enfin, le bras droit tombant était réuni à la hanche par une bride de pierre dont l'arrachement subsiste. Les caractéristiques indo-grecques de la tête sont celles dont il a été question plus haut avec plus de lourdeur dans la facture. Cette tête est légèrement inclinée en avant et tournée vers la droite. Nous avons donc là exactement la pose et le costume du Buddha hanché qu'on voit à gauche de l'entrée de la cave 19 d'Ajanta — sauf l'indication du sexe et moins le limbe.

2° Buddha assis, grès, haut : 0^{m},42 (musée A. Sarraut : B. 236). Ce Buddha de la même école et portant même costume que les précédents n'est pas assis sur le Nâga, mais sur un socle circulaire, inachevé, et qui aurait probablement reçu des pétales de lotus. Les mains sont dans le giron. La tête manque. Il diffère des Buddhas assis postérieurs par une caractéristique unique encore à ma connaissance. Les

jambes superposées, au lieu d'être droites et parallèles au plan du corps, forment sur le socle un angle rentrant très accusé.

Notre étude, désormais enrichie de ces faits nouveaux qui confirment ceux qui précèdent nous permet de proposer la chronologie suivante :

A. — *Art buddhique pré-khmer.* — Inspiré des écoles du centre de l'Inde, du ve siècle au plus tard. Facture d'influence gréco-hindoue très marquée. Buddha debout, hanché ou assis sur socle circulaire. Visage non khmer, costume monastique, très stylisé, bien visible, sans pli et épousant étroitement les formes du corps.

B. — *Art buddhique khmer.* — *a*) Classique. Du VIIIe siècle au plus tôt au XIIIe siècle au plus tard. Exagération de l'aspect de nudité en premier lieu. Ensuite, apparition du mukuta et de bijoux. Visage khmer de plus en plus stylisé. Disparition des caractères plastiques gréco-hindous et du hanchement dans les poses debout. Apparition et généralisation du Buddha assis sur le Nâga.

b) Moderne. A partir du XIVe siècle au plus tôt. Abandon partiel du Sage sur le Nâga, apparition et généralisation du signe *om* devant l'ushnisha. Disparition de l'aspect de nudité. Allongement progressif de toutes les formes. Évolution et enrichissement du costume et transformation du visage sous l'influence siamoise. Abandon de la statue en pierre au bénéfice de la statuette en bronze. Puis, dans l'art contemporain, construction de grandes idoles en maçonnerie et disparition de toute valeur artistique.

A

C

B



D

E

Transformation du type khmer. A, B en type siamois : C, D. — E, profil de D (bronze).

VI

PROMENADES ARTISTIQUES ET ARCHÉOLOGIQUES AU CAMBODGE

PAR GEORGE GROSLIER

1. — LA RÉGION D'ANGKOR

(*Implantation des temples et utilisation des eaux.*)

La carte du groupe d'Angkor sous les yeux (Buat et Ducret, 1909, Service géographique de l'Indochine) avec sa vingtaine de monuments qui paraissent disséminés au hasard, des traces de levées de terre dont on dirait à première vue qu'elles ne répondent à rien, le cours de la rivière — cette carte, que répond-elle lorsqu'on l'interroge (fig. 31)?

Les Khmers furent bons connaisseurs de terrains, de régions : il y allait de leur nourriture. Nous les vîmes se grouper judicieusement dans les régions rizicoles de l'ancien pays (1). Lorsqu'un de leurs temples n'est pas orienté selon l'habitude, à l'Est, on en découvre aussitôt une raison orographique ou hydrographique. S'ils ne furent pas des ingénieurs savants, leurs ponts sont encore debout, remplissent des conditions de bonne logique : s'élèvent lorsque possible après un coude du cours d'eau afin de recevoir un courant atténué ; élargissent le lit de manière à compenser d'autant la place prise par des piles imposées énormes en raison du système de construction (2). Leur pratique des aménagements hydrauliques, les millions de mètres cubes de terre qu'ils remuèrent, les nécessités de prévoyance imposées par un climat pluvieux seulement la moitié de l'année, la culture connexe du riz, base de leur nourriture, firent donc des anciens Cambodgiens et de siècle en siècle de bons arpenteurs. A tout moment par exemple, les inscriptions nous annoncent que tel personnage fit creuser des étangs, exécuter des barrages pour la fertilité d'une

(1) *Recherches*, etc., p. 140 ss. et fig. 85, 86.

(2) Au sujet des ponts khmers, voir *Inventaire*, I, passim ; Harmand, *Les ponts de l'ancien Cambodge*. Rev. *La Nature*, 1880, ainsi que *BEFEO*, XXII, Pl. XXVII.

région (1). Aussi bien trouvons-nous un peu partout des dépressions, des ondulations du sol, des digues géométriques que nous n'expliquons pas encore, mais qui ne sauraient être l'œuvre de la nature. Étudions donc ces coutumes, cet empirisme, ce bon sens, ces nécessités dans la région d'Angkor. Ne devons-nous pas les trouver plus que partout ailleurs puisque des générations et des générations d'une population très dense y vécurent qu'il fallait alimenter, faire circuler et ravitailler en marchandises?

Implantation des édifices. — Dans un précédent travail (2), j'ai montré les coïncidences curieuses que l'on remarque lorsque l'on prolonge axes ou diagonales des principaux monuments compris dans la muraille d'Angkor Thom. Le Bapuon se trouve au recoupement de l'axe Nord-Sud du Phiméanakas et la diagonale N.-O. à S.-E. du Bayon. Les édifices 481 et 486 et le Bayon donnent les sommets d'un triangle isocèle et le Bapuon est placé au milieu de la base de ce triangle, etc. Toutes ces correspondances ne laissent pas de surprendre et l'on en ignore la raison. Mais notre surprise grandira si nous poursuivons la même enquête non plus sur les seuls monuments de la métropole, mais sur tous ceux de la région, car eux aussi sont solidaires les uns des autres et des précédents, se situent sur des lignes idéales bien déterminées, un canevas que nous mettrons en relief et duquel nous tâcherons de trouver la clé, ou l'une des clés.

1° (Suivre sur la carte jointe (fig. 31), calque de celle citée ci-dessus.) La distance entre la muraille E. d'Angkor Thom et la digue O. du Baray O. est égale à la demi-longueur de la muraille.

2° Le cours de la rivière passe à moitié de cette distance et le pont de pierre (3), le seul de la région, se trouve sur l'axe prolongé E.-O. de la Terrasse Royale et de la Porte de la Victoire. Prolongez ce même axe vers l'E. : vous rencontrerez le Mébon.

3° La digue N. du Baray E. est à l'alignement de la muraille N. de la ville.

4° La diagonale N.-E. à S.-O. du même Baray, prolongée, passe par l'angle correspondant S.-O. de la capitale.

5° L'axe O. à E. du Bayon prolongé passe par la porte des Morts d'Angkor Thom et va rencontrer à 11 kilomètres environ à l'E. le temple de Bantéai Samré.

6° L'axe O. à E. du Bapuon prolongé coïncide, hors la ville, à l'axe O.-E. du Takèo et ce même axe, prolongé vers l'O., se superpose à la digue N. du Baray O.

7° L'axe N.-S. de ce même Bapuon qui n'est déjà que l'axe N. à S. prolongé du Phiméanakas, si on le continue vers le S., devient l'axe N.-S. du Phnom Bakhèng.

(1) Notamment la stèle de Sdok Kak Thom. Finot, *BEFEO*, XV, II, p. 53.
(2) *Recherches*, p. 144 ss. et fig. 87.
(3) Sur le pont d'Angkor Thom, Spean Thma, voir *Inventaire*, III, et *AAK*, tome I, fasc. 3, p. 311.

8° Prolongez l'axe N.-S. du Mébon E. vers le S., il vous donnera l'axe N.-S. de Pré Rup.

9° Quant à l'axe E.-O. de ce dernier temple, si on le prolonge vers l'Ouest, il devient l'axe E.-O. de Ta Prohm, puis va rencontrer la muraille E. d'Angkor Thom exactement au milieu de sa moitié S.

10° Où aboutit la diagonale S.-E. à N.-O. prolongée du Baray E.? à la porte S. de Prah Khan.

11° Bat Chum, la porte N. de Bantéai Kdei, la porte E. de Ta Prohm et le centre de Takèo sont sur la même ligne S.-E. à N.-O. et si on la prolonge à plus de 5 kilomètres vers le N.-O., on rencontre le temple de Bantéai Thom.

12° Ta Prohm et Bantéai Kdei ont leur diagonale N.-O. à S.-E. commune et si vous la prolongez vers le S.-E., vous rencontrez Bat Chum.

13° Les centres de Ta Prohm, Bantéai Kdei et Bat Chum sont en outre à égale distance l'un de l'autre.

14° Quant à Bat Chum, il est sur l'axe O.-E. prolongé du Phnom Bakhèng.

15° Si on prolonge à l'O., cet axe du Bakhèng, on le voit coïncider avec la digue S. du Baray occidental.

16° Une ligne menée de l'angle S.-O. de Bantéai Kdei au centre de Ta Prohm prolongée coupe Takèo et va finir à la porte S. de Prah Khan.

17° Prolongeons la diagonale N.-O. à S.-E. de Prah Khan dans cette dernière direction : elle traverse Ta Ménam et va retrouver l'angle N.-E. du Sra Srang.

18° Chaque côté du Baray E. est le double du côté correspondant du Baray E. de Prah Khan.

19° Bantéai Samré n'est pas seulement sur l'axe O.-E. du Bayon, mais au point où une ligne Bakhèng, Pré Rup prolongée coupe cet axe.

20° Les sanctuaires d'Angkor Vat, Bat Chum et Bantéai Samré sont sur la même droite (1).

21° Prolongez la diagonale S.-O. à N.-E. d'Angkor Vat : comme par hasard, elle passe à la porte S. de Ta Prohm.

22° La rive extérieure de la douve E. d'Angkor Vat est à l'alignement de la muraille E. de la capitale et le bord extérieur O. de cette même douve sur l'axe N.-S. prolongé d'Angkor Thom.

23° Prolongez l'axe N.-S. de Bantéai Kdei vers le S. et vous obtenez l'axe N.-S. du Prasat Krevanh.

24° Bakhèng, Prah Khan et Bantéai Kdei sont les sommets d'un triangle équilatéral, ainsi que Takèo, Prah Khan et Bantéai Kdei ceux d'un triangle isocèle et de telle manière que Takèo se situe juste sur la bissectrice de l'angle Bakhèng du premier.

25° Prolongez la bissectrice Bakhèng-Takèo. Pensez-vous qu'elle se perde? Non. Elle passe à l'angle N.-E. du Baray E. de Prah Khan.

(1) Bantéai Samré ne figure pas sur la carte que nous donnons.

26° Quant à Angkor Vat, Ta Prohm et Prah Khan, ils sont à leur tour les trois sommets d'un triangle isocèle avec Ta Prohm pour sommet principal.

27° S'imagine-t-on que Takèo si impérieusement placé sur la bissectrice du triangle qu'on a vu en 24° ne corresponde à rien d'autre? Nous le voyons exactement au milieu de la distance qui sépare la muraille O. d'Angkor Thom du Mébon oriental.

28° Angkor Vat est à la même distance de Takèo que de Bantéai Kdei et comme nous savons qu'il en est de même du Ta Prohm, nous voilà avec la même figure géométrique qu'en 24°. Ici, Ta Prohm est au triangle Angkor Vat, Takèo, Bantéai Kdei ce que Takèo était au triangle Bakhèng, Prah Khan, Bantéai Kdei (1).

29° Pré Rup est le sommet du triangle isocèle Ta Prohm, Pré Rup, Ta Som et ce dernier temple, le sommet du triangle isocèle Pré Rup, Ta Som, Ta Ménam. Et ces deux triangles sont égaux.

30° Et voilà que nous trouvons un nouveau triangle isocèle Angkor Vat, Prah Khan pour sommet et Mébon, combiné au triangle isocèle Angkor Vat, Ta Prohm, Mébon de façon que Ta Prohm se trouve sur la bissectrice du premier sommet : Prah Khan.

31° Ta Prohm est à égale distance du Bayon et de Pré Rup et forme le sommet d'un triangle isocèle avec le Phiméanakas et le Phnom Bakhèng.

32° Takèo est le sommet d'un triangle isocèle avec le Phiméanakas et Bantéai Prei.

33° Qui dira pourquoi Bantéai Kdei, Bat Chum, Prasat Krevanh forment à quelques dix mètres près un triangle équilatéral ; à coup sûr un triangle isocèle.

Sans doute pourrions-nous continuer encore longtemps de la sorte en promenant notre compas sur la carte. Mais je pense que voilà assez d'égalités et de correspondances dont quelques-unes particulièrement décisives pour éloigner toute idée de hasard, les erreurs de cartographie possibles et nous empêcher de conclure à des coïncidences fortuites. Constatez par exemple (34°) que le Phiméanakas, Prah Khan et Néak Pean forment encore un triangle isocèle ainsi que (35°) Prah Khan, Néak Péan et Takéo avec là, Prah Khan comme sommet et ici Néak Péan. J'ai réuni figure 30 tous ces temples occupant des sommets de triangle et leurs bissectrices. Ainsi les temples urbains d'Angkor Thom ne s'ordonnaient pas seulement entre eux, mais commandèrent l'implantation des édifices suburbains.

Un géomètre trouverait peut-être ce qu'il appelle dans sa science des « lieux géométriques » et que chaque temple en représente un. Pour moi qui ne suis pas géomètre, j'en arrive au fait suivant, toujours les yeux sur la carte, c'est que les temples se démasquent les uns les autres ; que d'un temple donné, on aperçoit tous les autres et que la construction d'un temple étant projetée, il semble que sa place fût

(1) Il faut cependant remarquer que si les mesures sont exactes en ce qui concerne les triangles, Ta Prohm et Takèo ne sont pas rigoureusement sur les bissectrices, mais l'un et l'autre à une centaine de mètres au S.-E.

choisie non pas uniquement sur des triangles et des lignes arrêtées, mais encore de façon que son sanctuaire central fût en vue de tous ceux existant déjà. Autrement dit, du centre de chaque monument de la région d'Angkor, nous pouvons tracer une droite qui le réunit au centre de tous les autres sans qu'aucun ne s'interpose. La chose est facile à vérifier et je laisse au lecteur le soin d'y procéder.

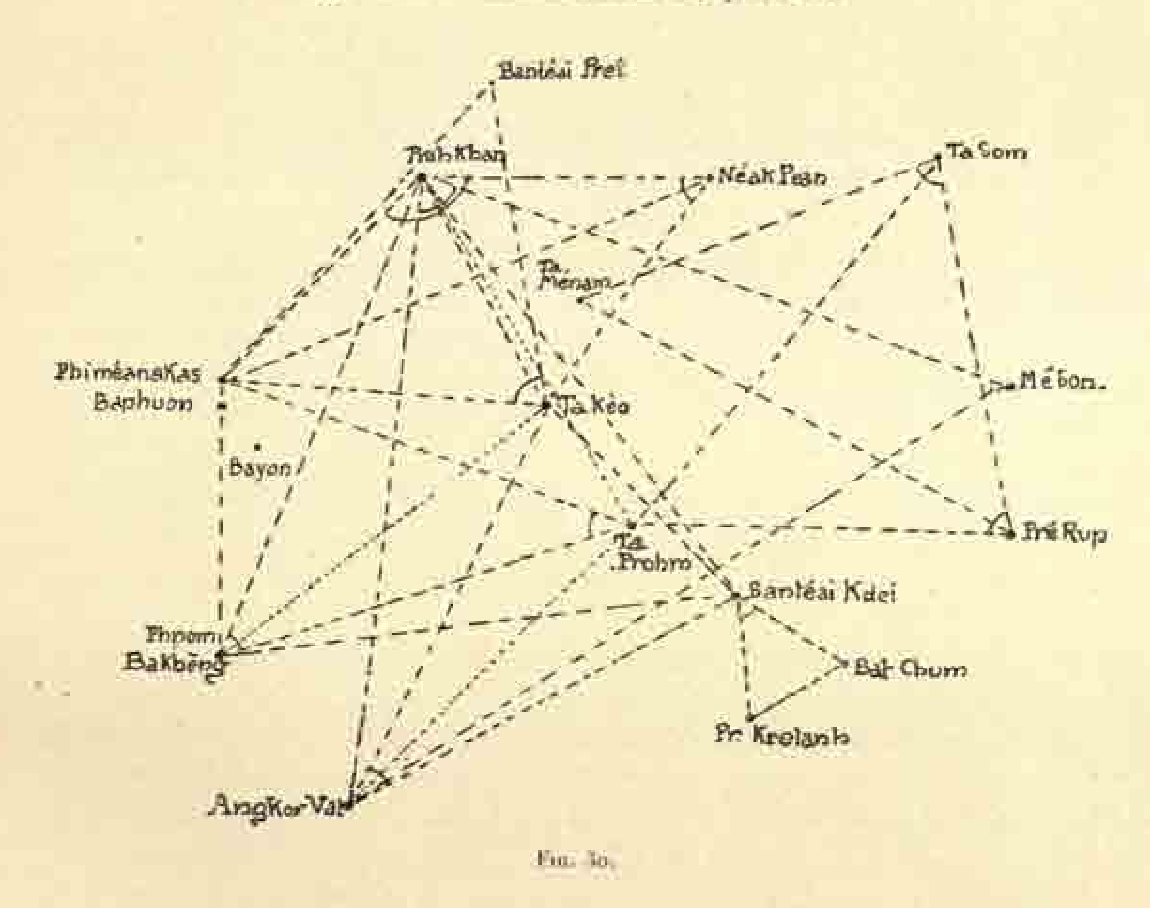


FIG. 30.

Souvent le problème fut délicat. Par exemple d'Angkor Vat on apercevait le Phiméankas exactement entre le Bayon et le Bapuon ; le Mébon oriental entre Ta Prohm et Bantéai Kdei. Vu du Bayon, Takèo démasquait juste un peu au N. le Mébon E. Du Bapuon, on voyait Bat Chum presque tangent au Bayon, par le N. Tout le massif central d'Angkor Vat était visible de Takèo tout contre l'angle S.-E. d'Angkor Thom. Dans trois cas seulement, trois temples sont en lignes : 1° Bakhèng, Bapuon, Phiméanakas ; 2° Takèo, Ta Prohm et Prasat Krevanh ; 3° Ta Prohm, Bantéai Kdei et Bat Chum. Dans les deux premiers cas, l'un des trois temples (Bakhèng et Takèo) domine nettement les deux autres. Dans le dernier cas, nous voyons que l'un des trois temples est insignifiant : Bat Chum, trois tours en brique.

C'est qu'en effet, à l'époque, la région n'était certainement pas forestière et nous saurons plus loin que les rizières dominaient. Les arbres devaient être, sinon rares,

du moins isolés ou par bouquets : aréquiers grêles, palmiers, qui ne masquent pas la vue. A l'heure actuelle où la forêt a envahi les lieux, on ne découvre pas moins du sommet des temples pyramidaux un vaste panorama. Les grandes tours des temples plans mesuraient 12 à 18 mètres de hauteur et ces temples alternent presque régulièrement avec les édifices pyramidaux. Je crois donc que nous pouvons tenir pour très probable que de la terrasse du Bayon, au XII[e] siècle, des derniers étages du Baphuon ou de Pré Rup, puis d'Angkor Vat, on apercevait réellement, comme la carte le suggère, tous les temples des environs. Du Bayon à Pré Rup on ne compte que 7 kilomètres à vol d'oiseau et ce sont les deux édifices les plus éloignés. Les vastes plans d'eau des Barays, le cours de la rivière dégageant la vue, constituaient en outre de sûrs repères. En sortant de Siem Réap, le touriste découvre, de nos jours, entre les arbres et à six kilomètres de distance le massif central d'Angkor Vat avec une surprenante netteté.

Cette corrélation intime entre monuments qui paraissent épars sur la carte, leur intervisibilité constituent des faits consignés ici pour la première fois et à retenir. Ils nous mettent sur la voie de mesures précises, d'une sorte de triangulation, de rapports de distance, de moyens de visée encore mystérieux mais qui nous aident à préparer sur le papier des recherches systématiques dont nous allons exposer quelques-unes. Si par exemple on pouvait découvrir les règles géométriques de ces implantations, on établirait à coup sûr la chronologie rigoureuse des monuments du groupe d'Angkor ; ou, étant donné un temple daté par l'épigraphie, on retrouverait tous ceux qui lui ont succédé ou qui furent conçus en même temps. On se souvient qu'Aymonier ayant découvert à l'un des angles du Baray une stèle de Yaçovarman, frappé par sa position, imagina aussitôt d'envoyer une équipe aux trois angles du réservoir. Elle y trouva trois autres stèles pareillement situées. Aussi bien, en considérant l'axe O.-E. du Palais Royal, de la Porte de la Victoire d'Angkor Thom qui, prolongé vers l'E., franchit avec le pont de pierre la rivière pour aller fixer le Mébon oriental, je me demande si, à l'endroit où cet axe coupe la digue O. du Baray, on ne trouverait pas une terrasse d'honneur ou débarcadère. Même raisonnement pour Prah Khan, car c'est à ce même point que s'élèvent la terrasse entre Bantéai Kdei et le Sra Srang ; celle de Bantéai Chhma dans le N.-O. du pays (Bàttambang) et celle de Vat Phu, au Laos. Ajoutons qu'à Bantéai Chhma, ce groupe immense et lointain, des temples excentriques et isolés se trouvent également sur les axes et bissectrices prolongés du groupe central.

L'utilisation des eaux. — Le système hydrographique comprend une rivière unique sans aucun affluent et qui traverse la région du Nord au Sud. Puis, deux sortes d'ouvrages : de vastes bassins manifestement artificiels mais qui utilisèrent probablement des mares ou des marécages, ouvrages appelés Baray ou Sra (Barays oriental et occidental, Baray de Prah Khan et Sra Srang) (1) et des douves ou fossés

(1) Nous appellerons désormais ces ouvrages respectivement Baray E, Baray O, Baray P.-K., Sra S.

circonscrivant les murailles de la ville et des temples. Où passèrent les terres enlevées? Aux barays elles formèrent les digues. A Angkor Thom je pense les retrouver dans la banquette large de 25 mètres à la base qui épaule intérieurement la muraille. Mais à Angkor Vat, si les terres des douves ne servirent pas à remblayer les environs, je ne vois pas où elles furent transportées.

Une remarquable observation de Lajonquière nous donnera un point de départ : « Angkor et ses immenses dépendances avaient été élevées sur des terres non alluvionnaires; et, si on remarque que le point choisi est celui où le sol ferme, sur toute la périphérie du lac, se rapproche le plus des eaux libres, on aura sans conteste les raisons qui y attirèrent les Kambujas » (1). Si les Khmers s'installèrent si judicieusement le plus près des eaux libres, c'est qu'ils entendaient s'en servir et ne point oublier les avantages d'une telle proximité. Aussi, doit-on rechercher si ces constructeurs et remueurs de terre prodigues n'aménagèrent pas un peu la région sous cette sujétion.

Puisque la métropole se trouve en 1923 à 16 kilomètres environ du lac, il est probable qu'au IXe siècle, époque à laquelle on commença Angkor Thom, celle-ci était un peu plus éloignée de celui-là. Le fond du lac se colmate et les plus vieux Cambodgiens de la région que j'ai interrogés sont d'accord pour reconnaître un avancement régulier des eaux sur les terres : 10 à 15 mètres par année. Disons 1 mètre par an comme moyenne minimum, ce qui, pour 1 100 ans, fait $1^{km},100$ ce qui peut nous expliquer que sur les rives actuelles et aux plus basses eaux, nous ne retrouvions aucun aménagement, digues, quais, débarcadères, etc... correspondant au Pirée de l'Athènes khmère. S'il y en eût un — et s'il ne fût pas un homme! — ce serait par conséquent à 1 kilomètre dans le lac qu'il faudrait le chercher et il aurait exigé des travaux considérables étant donné le dénivellement de 6 à 8 mètres que subissent les eaux du lac de la saison sèche à celle des pluies. On saura d'ailleurs que tout démontre qu'il n'y avait rien sur les rives du lac, à l'époque, et que le port d'Angkor ne se trouvait pas là.

La pente générale et régulière de toute la plaine d'Angkor depuis le Phnom Kulen est du N.-N.-E. au S.-S.-O. ce que trois faits probants vérifient :

1° Accumulation et permanence des eaux de ruissellement dans la partie O. du Baray O.

2° Pente vérifiée sur l'aire de la capitale enclose dans son carré de murailles.

3° Direction suivie depuis sa source sur le Phnom Kulen jusqu'à son delta par la rivière de Siem Réap, sauf en un point où toute notre attention va se porter. Bien que privée d'affluent, le débit de ses sources est tel que même en saison sèche, elle ne tarit pas. La différence de ses deux niveaux est, à la hauteur d'Angkor Thom, de 2 à 3 mètres de moyenne (2).

(1) *Inventaire*, III, p. 9.

(2) Avant de poursuivre, il importe de savoir si la physionomie de la région a pu se modifier depuis le IXe siècle. Tentons-le d'après les lois générales actuellement admises en géologie. En

C'est entre 889 et 910 que Yaçovarman au plus tard construisit la capitale et creusa le Baray E. On l'appelait le Yaçodharâtatâka et l'une des inscriptions trouvées à ses angles dit formellement : « cet étang aux rives bordées d'arbres en fleurs, exhaussé au moyen d'une digue » (1). D'après le texte et sur les lieux, on voit donc que le fond du Baray ne devait être que très peu au-dessous des environs. La digue Nord, savons-nous déjà, est à l'alignement de la muraille N. de la capitale. Ceci posé, suivez sur notre carte la rivière depuis son entrée dans la plaine d'Angkor où aucun accident orographique ne s'oppose à son cours, constatez que ce cours régulier N.-N.-E. à S.-S.-E. jusqu'alors se retourne brusquement à angle droit près de la digue N. du Baray E, la longe, contourne sagement son angle N.-O., s'infléchit à partir de ce moment sur le S.-O. et va passer sous un pont de pierre construit par les Khmers non au hasard mais sur l'axe E.-O. du Phiméanakas prolongé et exactement à égale distance de la muraille E. de la ville et de la digue O. du Baray. Ce point atteint, la rivière coule du Nord au Sud sensiblement rectiligne. Et ce n'est que lorsque tout monument cesse, que son cours normal et initial reprend pour se poursuivre jusqu'au lac. Je ne pense pas que le doute soit permis devant un cours d'eau ainsi assujetti au Baray, puisqu'il s'en détourne au moment où il le rencontre et l'épouse, après un tracé que les monuments nous expliquent. La partie pointillée de notre carte montre donc la région du cours naturel de la rivière avant l'apparition d'Angkor Thom. Il passait au Sra Srang ce qui semble nous prévenir que cet ouvrage ne fut peut-être qu'un ancien lac ou marécage qu'alimentait la rivière et qu'aménagèrent les constructeurs de Bantéai Kdei. Nous reviendrons d'ailleurs sur cette hypothèse un peu plus loin.

premier lieu, depuis plusieurs siècles, la forêt a envahi presque en totalité la capitale et ses environs, ce qui a eu pour effet de fixer les terrains, d'en ralentir l'évaporation, d'aider à l'infiltration et au maintien des eaux sauvages et peut-être d'augmenter un peu les pluies annuelles. La pente générale qui vient d'être signalée et que suivirent les eaux de ruissellement et d'inondations périodiques étant très douce, il n'y eut pas d'érosions notables, ni de rigoles modifiant rapidement le modelé des surfaces. La vitesse très faible de ces eaux les empêcha de transporter au loin leurs alluvions. Il s'en suit que l'aire d'Angkor reçut un alluvionnement d'épaisseur à peu près partout égale et ne provoquant qu'un exhaussement général de quelques centimètres. Nous sommes en fait, sur une plaine parvenue très antérieurement à l'époque qui nous intéresse, à son nivellement normal. La rivière, tracée en ligne droite, n'a connu aucun de ces méandres mouvants qui modifient si rapidement une région. Entrée en plaine, bien au-dessus d'Angkor, elle avait déposé le cône de déjection que son caractère torrentiel lui valait sur le flanc des Kulen, et se trouve depuis l'époque à son état d'équilibre, surtout qu'elle ne reçoit aucun affluent. Elle n'a pu par conséquent qu'exhausser ses rives et ses abords immédiats lors de ses inondations annuelles. Mais cet exhaussement fut à son tour neutralisé en partie par les eaux de ruissellement qui restituèrent à la rivière des alluvions qu'elle n'avait pas elle-même repris chaque fois en se retirant. Il est donc à peu près sûr qu'aucune modification d'ensemble n'a intéressé la surface que nous parcourons ; que tout au plus, quelques marécages de jadis furent comblés par l'apparition de la forêt et que le lit du cours d'eau a pu s'élever en même temps que ses rives mais de façon insensible. Et rien de tout cela n'aura d'ailleurs à être envisagé dans ce qui va suivre (Ouvrages consultés sur cette question spéciale : Lespagnol, *Géographie générale*, Delagrave, 1922. — C. de la Noe et E. de Margerie, *Les Formes du terrain*, Paris, 1888). Les cotes de niveau données par le Service géographique de l'Indochine figurent sur notre calque (fig. 31) entourées d'un petit cercle.

(1) *Corpus*. Thnal Baray, LVII.



A



B

A : Prah Thkol, près de Prah Khan (Kompong Thom). Composition décorative des angles du sanctuaire. — B : Prasat Khua Thom, personnages flanquant la porte Nord du sanctuaire.

Pourquoi Yaçovarman détourna-t-il au N. de son Baray, la rivière? Parce qu'il s'en servait pour le remplir et qu'il fallait bien, lorsque ce Baray était plein et éviter qu'il ne débordât, interrompre l'entrée des eaux. Il fallait encore couper toute communication entre réservoir et rivière au moment où celle-ci baissait afin que celui-ci ne s'y déversât pas. Que le Baray absorbât toute la rivière ou ses eaux en partie, par un canal de dérivation, ce ne pouvait être que durant un certain temps et il importait ensuite qu'elle continuât son chemin. De là le coude, puis la régularité d'un cours qui pouvait passer par où l'on voulait — ce que nous vérifiâmes — puisqu'il était artificiel. Car enfin, si les Khmers construisirent là un réservoir de 7 kilomètres E.-O. sur 2 kilomètres N.-S., ce fut bien pour y mettre de l'eau et où l'eussent-ils prise cependant qu'une rivière sans affluent et seule dans la région coulait à portée de la main? Aussitôt le même raisonnement s'applique au Baray P.-K. qui existait probablement avant qu'on commençât celui d'Angkor. La rivière longe à 1 200 mètres environ sa digue E. et c'est donc cette digue qu'il faudrait inspecter pour retrouver le canal de communication et les anciennes écluses (1). Pour ces recherches, tant au Baray P.-K. qu'au Baray E, plusieurs remarques sont à faire afin d'éviter des mécomptes.

Il va sans dire que l'eau pouvait entrer par un canal ouvert à l'endroit où la rivière fut invitée à changer de direction. Ceci se passe au milieu de la digue Nord et à une centaine de mètres tout au plus. Mais le courant devait être assez fort, car le cours d'eau descend du Phnom Kulen en cascades, acquérant ainsi, dès sa source, une grande vitesse. De nos jours, aux hautes eaux, ce courant conserve beaucoup plus bas, à Siem Réap même, une certaine force. Prendre l'eau un peu en aval du coude, après que le courant s'y est brisé et ait déposé ses alluvions paraît plus judicieux que de la détourner au coude même ou en amont, si l'on ne veut pas voir canal et écluses rapidement ensablés. Si les Khmers ne raisonnèrent pas ainsi, on devra chercher l'ancienne entrée des eaux aux endroits où, dans le Baray, les terres sont le plus haut. Quoi qu'il en soit, ces recherches ne sont pas difficiles et afin de prévoir un cas ou l'autre, elles devront s'étendre à un kilomètre de digues (région X-Y de notre carte). Des sondages exécutés par le premier ingénieur spécialiste venu fixeraient, par la stratification des terrains du Baray, les anciens fonds et très probablement, dans la région de notre ligne pointillée, le lit primitif de la rivière.

Une quantité d'eau si considérable accumulée près d'une ville ne saurait s'expliquer par la consommation des habitants ou alors nous devrions faire l'hypothèse terrifiante que d'innombrables canalisations conduisaient cette eau à la ville. Outre

(1) Au sujet d'écluses et d'aménagements d'une rivière pour remplir un bassin, v. *Cambodge*, I, p. 322, ss. à Tœuk Chhó où un canal « sortait de l'angle S.-O. (de la ville) par une écluse en limonite encore très reconnaissable... ». Le Beng Rahal de Koh Ker, alimenté par un ruisseau qui le traversait, id., p. 401 (l'*Invent.*, I, p. 363, complète les renseignements d'Aymonier : « le trop plein du réservoir s'écoulait vers l'angle N. par une écluse en limonite dont il ne reste plus que quelques vestiges »). Il est encore question d'écluses à Banteai Chhma, id., II, p. 336 ; à Mœung Tam, id., p. 132, etc.

que nous ne sommes pas chez les Romains pour qui semblable problème eût été un amusement, la muraille intacte d'Angkor Thom et ses douves refusent du moins tout aqueduc. Un ingénieur hydrographe nous dirait toutefois si le Baray plein et formant aussi un colossal réservoir au-dessus du niveau d'Angkor Thom n'exercerait pas une pression suffisante sur la nappe d'eau souterraine pour que des eaux jaillissantes puissent apparaître dans la cité, d'autant plus que Baray et cité se présentent dans le sens de la pente des terrains. Si j'en arrive à envisager tant d'ingéniosité, c'est que je ne peux oublier que Tchéou Ta-Kouan vers 1296 fit la remarque suivante : « jadis, il n'y avait ni maisons de bain, ni baignoires ». Que veut dire ceci, si ce n'est qu'en 1296 on en avait ? Deux siècles plus tard, en 1570, P. de S. Antonio décrivant Angkor, annonce « on y voit maintes fontaines et canaux pour la propreté » (1). Je me garderai d'insister sur cette dernière information. La ville était à ce moment abandonnée et la description du Père nous fait par moment dresser les cheveux sur la tête d'étonnement.

Quoi qu'il en soit, deux rôles vraiment plus patents sont à supposer au Baray E :

1° Circulation de batellerie intense parvenant du Tonlé Sap au plus près de la capitale (1 800 m.) par des voies à rechercher ;

2° Réserve d'eau pour irriguer la région en saison sèche et régulariser la récolte des riz en cas de pluies insuffisantes. Dans tous les cas : précieuse réserve de poissons.

Ces deux propositions paraissent s'exclure, car l'irrigation faisant baisser les eaux du Baray, les embarcations n'y eussent plus eu accès. Aussi, je choisis la seconde et voici pourquoi :

a) D'après les cartes, les terrains à l'Est d'Angkor sont à une vingtaine de mètres au-dessus des rives du Tonlé Sap. Si l'on peut en croire les cartes — hélas ! souvent bien insuffisantes — à aucun moment un canal entre Baray et Grand Lac ne pouvait être envisagé par les Khmers, car il aurait eu pour effet immédiat de vider radicalement leur réservoir, à moins que de nombreuses et puissantes écluses l'en eussent empêché et desquelles il serait étrange qu'aucune pierre ne subsistât.

b) Si les jonques remontaient la rivière, du moins aux hautes eaux et ainsi qu'elles le peuvent encore, que seraient-elles allé faire dans le Baray, puisque la rivière les portait bien plus près de la ville, à 600 mètres à peine, sur une longueur de 2 500 mètres environ et précisément aux deux portes principales de la capitale ?

c) Comme à cet endroit, ainsi qu'on l'a vu, le cours de la rivière est artificiel, ne trouve-t-on pas ici, en trait de lumière, la raison pour laquelle Yaçovarman fit passer le long de la capitale cette rivière, au lieu de lui laisser suivre son ancien cours à travers le Baray, quitte à retenir les eaux de celui-ci par une écluse aménagée dans sa digue S. ? Ainsi la liaison par eau entre Angkor Thom et le Grand Lac ne fut-elle pas la seule et judicieuse raison qui poussa le monarque à rapprocher de sa cité le

(1) Cabaton, *Breve et véridique relation des évènements du Cambodge*. Paris, Leroux, 1914, p. 78.

cours d'eau, à lui faire contourner le Baray par le Nord-Ouest au lieu de ne le libérer qu'à sa digue Sud ?

Je suppose encore que les jonques remontaient jusqu'à Angkor Thom par la rivière parce qu'en aval, et même deux siècles plus tard, lorsqu'on construisit Angkor Vat, on ne fit aucun pont de pierre. On sait en effet qu'un pont khmer est uniquement fait pour franchir un cours d'eau et qu'il interdit tout passage de batellerie entre ses piles extrêmement rapprochées. Aussi, aucun pont entre celui d'Angkor Thom et le Tonlé Sap. Peut-être même cette impossibilité d'en lancer fut-elle une des causes de l'orientation Ouest d'Angkor Vat, dos à la rivière. En conséquence, le seul ouvrage d'art que nous trouvions dans la région est celui d'Angkor Thom, obligatoire puisqu'il donnait à la capitale un moyen d'accès permanent à qui arrivait de l'Est, mais placé le plus au Nord possible et nullement préjudiciel à la batellerie puisqu'en amont de ce pont, les monuments cessent et que la métropole n'a plus à être atteinte. Il est donc vraisemblable qu'Angkor Thom fut en communication avec le Tonlé Sap par la seule rivière, laquelle en raison du travail alluvionnaire, devait être plus profonde à l'époque que maintenant ; que ses quais s'étendaient sur la rive droite, par exemple entre la Porte de la Victoire et celle des Morts, situation éminemment propice. Et le Baray nous apparaît bien conçu comme un réservoir destiné à irriguer la région, ce que nous contrôlerons bientôt à l'aide d'autres arguments.

Au milieu du Baray E. on voit un temple, le Mébon (1) formé de 5 sanctuaires principaux et de nombreuses petites tours annexes en briques, sur trois soubassements, le tout reposant sur une butte de terre d'environ 100-150 mètres de côté, laquelle formait à l'époque un îlot que plusieurs inscriptions mentionnent. Nous savons que Yaçovarman (889-910) fut l'auteur du Baray. D'après les textes, la paternité de l'îlot est moins aisée à retrouver. 1° Rajendravarman (944-68) érige sur l'île 5 idoles « dans des sanctuaires revêtus de stuc » (2) ; 2° L'inscription de Baksei Chamkrang dit : « Rajendravarman a érigé dans l'île de l'étang de Yaçodhara un linga et des images » (3). Jusqu'ici, il n'est pas question de l'îlot, mais du temple. L'imprécision va commencer avec les trois textes de Bat Chum (4). A : « Au milieu de cet océan qu'est l'étang de Yaçovarman sur la montagne élevée par lui ayant un sommet semblable à celui du Méru, couverte de prasats, de palais, de maisons et de joyaux il érigea, etc... (des dieux) ». B : « Au milieu de l'étang de Yaçovarman, il a érigé, etc... (des dieux) ». C : « Au milieu de l'étang de Yaçovarman, sur la montagne enflammée par Çri, semblable au Méru, etc... » Donc, sur ces 5 textes dont les 3 derniers de la même date et gravés dans le même édifice, un seul, A, semble attribuer la « montagne » à Rajendravarman. Les autres au contraire paraissent tenir l'îlot et même le temple comme existant déjà. Ne serait-il pas en effet singulier que

(1) *Inventaire*, III, n° 521.
(2) Finot. Inscription de Bassk. Épigraphie Indochinoise, *BEFEO*. 1916, p. 248.
(3) Cœdès, L'inscription de Baksei Chamkrang. *Journal Asiatique*, 1909, p. 467.
(4) Cœdès, Les inscriptions de Bat Chum. *Journal Asiatique*, septembre-octobre 1908.

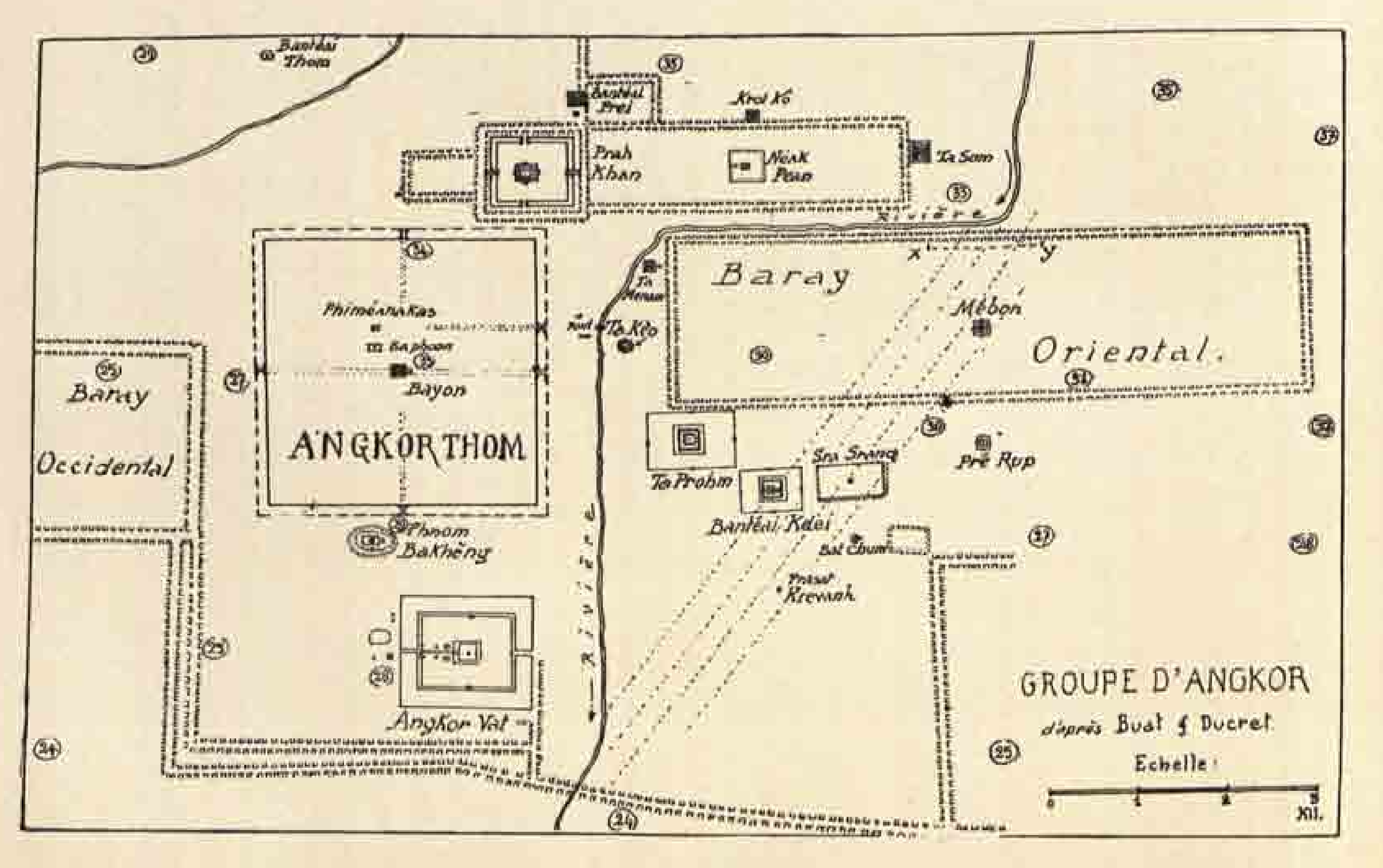

GROUPE D'ANGKOR
d'après Buat & Ducret
Echelle
0
1
2
3
Kil.
ANGKOR THOM
Phiméanakas
Baphoon
Bayon
Phnom Bakhêng
Angkor Vat
Baray Occidental
Baray Oriental
Mébon
Prah Khan
Neak Pean
Krol Kô
Ta Som
Bantéai Prei
Bantéai Thom
Ta Kêo
Ta Prohm
Bantéai Kdei
Sra Srang
Prê Rup
Bat Chum
Prasat Kravanh
Rivière
Rivière

Fig. 31.

Yaçovarman ait conçu son étang sans l'îlot central alors que la coutume était déjà établie à Bantéai Chhma et à Prah Khan, de construire un monument insulaire au centre des barays situés à l'Est des grands ensembles? Et le Baray d'Angkor Thom achevé, rempli d'eau et 30 ans plus tard, comment eût fait Rajendravarman pour établir une île au milieu? Où aurait-il pris la terre, cependant qu'il était si simple et déjà habituel de la réserver lors du creusement du Yaçodharâtatâka?

Que devons-nous penser aussi de tous ces bâtiments cités par l'inscription A de Bat Chum : prasats, palais, maisons, etc.? Que de choses sur cette butte de terre et quoique le lapicide l'appelle « montagne »! Aucun des autres textes ne parle de temples, mais seulement d'érection d'idoles. Celui de Basak dit bien « dans des sanctuaires revêtus de stuc » mais nullement que ce fut Rajendravarman qui les construisit. Par exemple, à Baksei Chamkrang, le même monarque n'a point construit la tour où il consacre un « Parameçvara en or replendissant dans un prasat » car nous savons que dans cette tour, son prédécesseur avait déjà érigé des idoles. Je sais bien que d'après les mêmes textes de Bat Chum, Kavindrârimathana, ministre de Rajendravarman, fut chargé de construire « un rocher » et autres (édifices) au milieu de l'étang de Yaçovarman. Mais que veut dire « rocher » et pourquoi les deux autres inscriptions du même temple qui relatent les mêmes faits restent-elles muettes sur ces travaux du ministre?

Ainsi, à mon sens, il semble qu'aucun doute ne soit possible quant à l'îlot : il revient à Yaçovarman. Et j'ai peine à croire que cet îlot fut laissé vide, sans sanctuaire, à l'Est de la capitale par Yaçovarman (1) et j'inclinerais à penser que les fondations de Rajendravarman ne consistèrent (comme 4 textes sur 5 l'énoncent), qu'en des idoles, ou qu'il a tout au plus achevé ou complété un groupe prévu et commencé par son prédécesseur.

L'alimentation des douves d'Angkor Thom, d'Angkor Vat, etc... soulève à son tour un problème qu'il convient de poser le plus correctement possible. Ces douves ne servaient pas uniquement à réserver de l'eau consommable. La ville n'a que 5 portes, la muraille mesure 9 mètres de haut jusqu'à la berme, muraille aveugle rendant l'eau pratiquement inaccessible à la population. Constituait-elle un moyen de défense? Probablement, mais seulement les remparts énormes pour la portée des armes et les moyens d'assaut de l'époque faisaient la ville inexpugnable. Il est plus rationnel de penser que les douves extérieures d'Angkor Thom et des monuments khmers en général eurent pour but principal la vidange des espaces souvent considérables qu'elles circonscrivaient et que les murailles d'enceinte tendaient à transformer en de véritables réservoirs (2).

(1) Surtout que la même inscription de Baksei Chamkrang dit que Yaçovarman érigea un dieu « dans une île de la mer ».

(2) On sait que le Palais royal entièrement clos par une muraille et bien qu'il y eût de vastes bassins à l'intérieur, probablement pour la consommation, n'en est pas moins circonscrit par des douves dont une des principales raisons d'être paraît bien avoir été celle que nous exposons.

Nous en aurons immédiatement la preuve flagrante à Angkor Thom en nous rendant sur la face S., près de l'angle S.-O., là où nous savons qu'en raison de la pente générale de la région, le niveau de la ville est le plus bas. A cet endroit, donc, un véritable égout traversant la muraille sous voûte encorbellée et débouchant sur la douve est visible (1). J'ai retrouvé un dispositif semblable et jouant le même rôle à Bantéai Chhma, face N, à l'Est de la porte de la première enceinte.

Le fond des douves, encore aujourd'hui, étant très au-dessous du plus bas niveau de la capitale, faisons quelques calculs simples permis à notre compétence. Sans tenir compte de réalités impossibles à interroger en raison des colmatages et de la présence de la forêt, imaginons une ville géométrique de 3 000 mètres de côté, carrée, close d'une muraille et ceinte d'un fossé de 100 mètres de large. Sur ces chiffres ronds qui expriment au plus près la physionomie d'Angkor Thom, la surface de celle-ci est de 9 000 000 mètres carrés, celle des fossés de 1 240 000 mètres carrés. Le rapport de ces deux surfaces étant de 7,25, il s'ensuit que lorsqu'il pleuvait, la ville recevait 7,25 fois plus d'eau que les douves ; que lorsqu'il y tombait 1 mètre de pluie, les fossées montaient automatiquement de 7^{m},25 plus le mètre d'eau qu'ils recevaient eux-mêmes, soit 8^{m},25. La moyenne des pluies annuelles étant au Cambodge de 1^{m},50, nous pouvons donc, pour retourner à Angkor Thom, tenir pour probable que les pluies seules suffisaient à alimenter les douves. Pleines dès septembre, alimentées encore jusqu'en décembre, elles pouvaient sans s'assécher complètement, atteindre juin de l'année suivante. D'ailleurs, il n'importait pas qu'elles demeurassent pleines. L'essentiel était que la ville dans ses remparts étanches ne fût pas inondée.

Je sais bien que les calculs en pareille matière sont dangereux et qu'il faut les accepter avec réserve. Aussi, nous ne tînmes pas compte de l'évaporation, ni des eaux perdues par infiltration. Mais en revanche, nous diminuâmes le périmètre de remparts d'Angkor Thom de près de 400 mètres et agrandîmes ses douves qui n'ont guère que 90 mètres de large. Nous négligeâmes aussi les 5 chaussées qui les traversent et qui, à elles seules, diminuent la capacité des fossés d'au moins 10 000 mètres cubes. Enfin, nous avons omis l'apport des eaux de ruissellement parvenant aux fossés par ses bords extérieurs sur une longueur de plus de 15 kilomètres. Ainsi, par notre générosité d'une part et notre parcimonie de l'autre, nous conjurons par un flottement convenable les déceptions pouvant résulter de chiffres trop rigoureux confrontés à la réalité.

Si par suite de manque de pluie, les douves d'Angkor Thom se trouvèrent parfois sèches, elles durent bien, certaines années, déborder. Dans ce cas, on voit leur épanchement se faire tout naturellement selon le sens du régime des eaux de la région, dans le Baray Ouest dont nous n'avons encore rien dit, et dont l'angle Sud-Est est à l'alignement, trop judicieux pour être fortuit, de ce même angle Sud-Ouest d'Angkor Thom à 800 mètres de là. En conséquence :

(1) En voir la description dans Marchal. *BEFEO*, XVIII, fasc. 8.

a) La vidange de la ville ne pouvant avoir lieu dans ses douves que par l'angle Sud-Ouest parce que lieu au niveau le plus bas, et le fossé étant cloisonné par les 5 chaussées qui le traversent, sous ces chaussées, en des endroits à chercher et le plus bas possible, passe probablement la communication qui permettait à l'eau de s'égaliser dans les cinq compartiments (1).

b) Un canal servant au déversement du trop-plein serait à chercher entre le fossé et le Baray Ouest.

c) Des dispositifs analogues peuvent exister au Palais Royal, à Angkor Vat et dans les grands monuments pareillement disposés.

J'ai imaginé que les eaux des douves d'Angkor Thom allaient au Baray O. parce que je crois qu'il ne fallait pas, à l'époque, gaspiller l'eau qu'on pouvait maintenir. Mais nous supposerons aussi, un canal de vidange vers l'angle S.-E. et aboutissant à la rivière qui coule à 600 mètres de là si toutefois les cotes du terrain le permettent. C'est ce parti que prit l'architecte d'Angkor Vat. Là, en effet, ce canal désiré par nos précédentes conjectures fut creusé de la moitié N. de la douve E. à la rivière qui passe à 800 mètres environ. Comme il se trouve déboucher au-dessus des plus hautes eaux de celle-ci et qu'il s'amorce au-dessus du fond des douves d'Angkor Vat, il fut manifestement canal de vidange.

Comme il est dans les justes préoccupations de la conservation d'Angkor de redonner de l'eau dans les fossés d'Angkor Vat qui n'en ont presque plus, même en saison des pluies, je crois qu'il conviendrait peut-être de rechercher ainsi qu'à Angkor Thom la canalisation qui pouvait passer sous la muraille d'enceinte du temple et rejetait au dehors les eaux de pluie recueillies à l'intérieur. Cette enceinte enclôt un rectangle d'environ 1 000 mètres × 800. On constate dans le parc de véritables marécages. Comme il tombe chaque année au moins 1 mètre d'eau en cinq mois, où vont, que deviennent les (1 000 × 800 × 1) = 800 000 mètres cubes d'eau au minimum que reçoivent le temple et son enclos? Ils se perdent évidemment, à la longue, par stagnation, infiltration, évaporation. Et comme l'assèchement des douves se remarque de plus en plus depuis une dizaine d'années, qui dira si depuis dix ans les terrassements exécutés tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des murailles n'ont pas interrompu un régime régulier d'écoulement? Donc, régulariser la surface de l'enclos, en déterminer le point le plus bas, en chercher l'égout, si on ne le trouve pas, le faire — et les douves recevront par an 800 000 mètres cubes d'eau. Les agents-voyers d'Angkor Thom dictent la leçon.

Nous n'avons pas, jusqu'ici, fait état du sous-sol de la région d'Angkor. Je ne

(1) Une réserve est à faire cependant. Est-ce que les douves étaient à la même profondeur sur les quatre faces de la capitale ou bien leur fond fut-il nivelé horizontalement. Dans le premier cas, ce fond aurait suivi la pente générale des terrains et les douves N. et E., plus élevées que celles du S. et de l'O. se fussent vidées dans ces dernières et l'eau se serait accumulée dans l'angle S.-O. en passant par les canalisations supposées. Sans elles, je ne m'explique pas comment on eût obtenu de l'eau dans les douves E., N., dans les portions N. de la douve O., et E. de la douve S. L'hypothèse reste qu'on eût pu en emprunter à la rivière.

connais pas d'étude de cette question poursuivie par des spécialistes. Grosso modo, on voit un sol argileux et sablonneux. La nappe d'eau jamais tarie se rencontre à l'Ouest d'Angkor Vat (bungalow) à 3 m. de profondeur. Quoi qu'il en soit, les eaux demeurent très longtemps en surface. Dès les premiers orages (Juin) et jusqu'en novembre, on voit les eaux de ruissellement demeurer notamment à l'Est de Ta Prohm et jusqu'à Pré Rup, autour du village de Rahal, au Sud du Baray E, à l'Ouest d'Angkor Vat et, bien entendu, au S.-O. d'Angkor Thom. Dans le Baray E, un courant très violent s'établit entre les deux moitiés que sépare la route nouvelle du circuit touristique. En 1922 et en quelques jours, le bassin central de Néak Pean qui venait d'être dégagé s'est trouvé avec 40-50 centimètres d'eau qui séjournèrent plus d'un mois. En somme la nappe d'eau souterraine proche, le terrain arrive rapidement à saturation et l'eau demeure en surface. Ce fut bien ce dont s'aperçurent, il y a dix siècles, les ingénieurs d'Angkor Thom qui établirent la vidange de la capitale dans ses douves.

Une inscription va nous parler de ces questions d'hydrographie. En 960, on consacre à Bat Chum un bain sacré ou un bassin dont l'eau provenait « du sommet du mont Mahendra » (1). Si les lapicides khmers sont souvent confus, jamais ils n'hésitent dans leurs indications topographiques et limitent scrupuleusement les terrains auxquels ils font allusion. Par exemple, au Phnom Dei, à quelque trente kilomètres au N.-N.-E. de ces parages, un texte de l'époque de Yaçovarman spécifie à l'Ouest une rivière, et à l'Ouest en effet, passe la rivière de Siem Réap (2). Ainsi, en 960 le tirtha consacré à Bat Chum reçoit son eau du sommet du mont Mahendra. Ce mont n'est autre que celui des Kulen du sommet duquel la rivière d'Angkor tombe en cascade. Ainsi les Khmers eux-mêmes prévenant nos présentes recherches nous affirment que dans la région d'Angkor, ils se servirent du cours d'eau pour alimenter un bassin.

Ce bassin, je le vois à tout hasard à l'E. de Bat Chum, dans ce rectangle entouré d'une digue que porte notre carte. Mais comme en 960, le Baray E était construit, et peut-être Bantéai Kdei, Ta Prohm, comment et où parvenait l'eau du mont Mahendra au bassin de Bat Chum ? Que ce fût directement il n'y faut pas songer à moins qu'un canal O.-E. et passant au S. de Banteai Kdei, long de plus de 3 kilomètres soit retrouvé aboutissant à la rivière et remontant la pente générale du terrain. Et si nous acceptions cet invraisemblable canal, comment les fondateurs auraient-ils poussé l'incohérence jusqu'à creuser leur bassin à l'Est de Bat Chum au lieu de le présenter à l'Ouest, du côté de la rivière ? Ou bien le bain sacré dont il est question dans le texte ne se trouvait pas à Bat Chum, interprétation qui ferait violence au texte ; ou bien l'eau du mont Mahendra n'y parvenait que poétiquement, mais en réalité indirectement et après étape au Baray E. et au Sra Srang. Le canal de com-

(1) Cœdès, *loc. cit.*
(2) Cœdès, Inscription du Phnom Dei, *BEFEO*, XXIII, IX, p. 13.



A



B

Prasat Khna Thom (Kompong Thom). — A : Bas-reliefs décorant la face Nord du sanctuaire. — B : Corniche intérieure de l'avant-corps du sanctuaire.

munication serait donc à chercher de l'angle S.-E. du Sra Srang à l'angle N.-O. du bassin de Bat Chum : puis entre Sra Srang et Baray. Dans cet intervalle peut-être l'ancien lit de la rivière selon notre ligne pointillée existait-il en 960 (un cinquantaine d'années au plus après le creusement du Baray) et fut-il utilisé — ce dont on pourrait se rendre compte en recherchant des traces d'ouvrages dans la région où notre ligne pointillée coupe la digue S. du Baray. Où encore en 960, ni Bantéai Kdei, ni Ta Prohm n'existaient et l'eau arrivait directement du Baray Est. Je ne vois pas d'autre façon d'expliquer le texte — à moins que le tirtha dont il s'agit soit l'objet d'une plus vieille histoire, que sa fondation remonte bien avant la date spécifiée, avant même la fondation du Baray E., alors que la rivière pas encore détournée passait dans les environs immédiats de Bat Chum. L'inscription serait donc à revoir dans ce sens si nous voulions pousser plus avant l'étude de ce point curieux.

Si la carte, base de notre exploration, est exacte dans toutes ses parties, cette région Sud d'Angkor fut fermée au Midi, à l'Ouest et à l'Est par une digue partant de Bat Chum, courant N.-S., 3 kilomètres durant, puis E.-O., sur une longueur d'environ 8 kilomètres et remontant du S. au N. jusqu'au Baray O. A partir du S. d'Angkor Vat cette digue se double, constituant une sorte de chenal d'environ 200 mètres de large, actuellement marécageux dans ses parties O. et en contre-bas du groupe d'Angkor. Remarquons que tous ces terrains ainsi endigués sont vides de monuments. Que peut signifier d'aussi vastes aménagements, traversés par la rivière, sinon que le quadrilatère était inondé soit en ouvrant le Baray E., soit en barrant la rivière et que, les rizières faites, on opérait le déversement des eaux dans le Baray O. par le large chenal qui y conduit? Ce vaste dispositif existait lorsqu'on construisit Angkor Vat : aussi fallut-il défendre le temple à l'Est. Là précisément montant de l'entrée du chenal, nous voyons la digue chargée de cette défense (1). Et par cette lecture nous fermons ainsi, sans avoir trouvé de contradiction et en suivant littéralement toutes les indications du terrain, le régime hydrographique de la région. Nier la nécessité de vastes rizières aux abords même de la capitale d'une population qui ne se nourrit que de riz, serait nier l'évidence. Donc :

1° Les eaux de la rivière, recueillies dans le Baray E. le remplissent (saison des pluies). Relâchées ensuite par irrigation, elles balayent la région N.-N.-E. et S.-S.-O. selon la pente générale des terrains (récoltes en saison sèche). Puis ces eaux sont récupérées au Sud et conduites dans le Baray O. Ou bien :

2° Inondation du secteur S. par la rivière, aux hautes eaux, après remplissage du Baray E. Et eaux récupérées dans le Baray O.

3° Les eaux de pluies sur la région suivaient le même chemin.

Ainsi, qu'il y eût pléthore ou pénurie d'eau, la région d'Angkor s'irriguait à peu près comme l'entendaient les habitants soit en répandant l'eau immédiatement, soit

(1) Je me demandais ci-dessus où avaient pu passer les terres provenant du creusement des douves d'Angkor Vat. Ne servirent-elles pas à confectionner cette digue ?

en l'emmagasinant pour la répandre plus tard. Dans tous les cas et son rôle fécondant joué, elle parvenait au Baray O., prévu bien plus grand pour toutes ces causes, que le Baray E., constituant une nouvelle réserve dont pouvait bénéficier la région O. et S.-O. du groupe d'Angkor, où ne passe aucun cours d'eau et qui est vide de temple (1).

Telles sont les réflexions auxquelles j'ai cru devoir pousser le lecteur. Mon but n'a pas été d'élucider des problèmes — mais au contraire de les présenter, tels du moins qu'ils me semblent devoir l'être et tels en tout cas qu'ils ne l'ont jamais été. Je considère que c'est une lacune grave de nos recherches archéologiques de demeurer à côté de semblables préoccupations en s'en détournant ou en les passant sous silence. Peut-être même des solutions acquises dicteraient certaines mesures de conservation et des entreprises administratives propices à l'agriculture. Et que faudrait-il pour trouver ces solutions ? Simplement un peu de discussion, le concours d'un géodésien qui nous donnerait des cotes de niveau rigoureuses ; la revision de la carte d'une région qui n'a pas 12 × 25 kilomètres de côtés ; quelques sondages d'un géologue.

Puisse l'examen qui précède limiter les déplacements préliminaires et les recherches spéciales aux points capitaux que nous crûmes reconnaître. Il systématise les premières visées de l'arpenteur. Si des faits déjouent nos suppositions, nous pourrons, la conscience en paix, échafauder de nouveaux systèmes. Car que ferions-nous, en vérité, et que deviendrions-nous si dans la région d'Angkor déployée sous nos yeux, plus rien ne restait à chercher ?

(1) Pour renseignements complémentaires, voir les feuilles 159 *bis* et 167 *bis* du Service géographique de l'Indochine (Hanoi), édition de juillet 1915 et octobre 1916, d'après lesquelles nous avons donné les cotes de niveau de notre figure 31. Ces cotes baissent régulièrement jusqu'au lac Siem Réap : 21 ; pied du Phnom Krom : 14 ; bord du lac : 9. En amont d'Angkor Thom, la rivière tombe des Kulen de 207 à 62 en une dizaine de kilomètres. A 5 kilomètres du Phnom Vèak elle est à 42 et à 39 au moment où elle pénètre dans la région que recouvre notre calque.

On remarquera sur ces cartes un autre fait intéressant. La digue N. du Baray E. semble se prolonger vers l'Est sur une longueur de 3 kilomètres et se doubler de manière à former un canal aboutissant à l'angle N.-E. du Baray. Or ce canal intercepte nettement à 2 kilomères du Baray le cours de la rivière de Roluos (qui descend aussi des Kulen). Il semble donc bien que ce canal ait servi le cas échéant à recueillir les eaux de cette rivière pour les conduire dans le Baray. Notons en effet que les cotes des terrains environnants : 37 au Nord et 35 à l'Est du canal favorisent l'hypothèse puisque les cotes du Baray sont 32 vers l'angle S.-E. et 30 dans sa région S.-O., très colmatée. Il se pourrait donc que le Baray E. ait été alimenté et par la rivière de Siem Réap et par celle de Roluos, toutes les deux ne cessant pas de couler en saison sèche.



A



B

Prasat Thom de Koh Ker. — A : Edifice extérieur B. vu du Sud. — B : Colonnade intérieure E vue de l'Est.

II. — LA RÉGION DU NORD-EST DU CAMBODGE ET SON ART

Il y a longtemps que je désirais effectuer une tournée dans cette région qui comprend toute la partie Nord de la province de Kompong Thom, presque déserte, couverte de forêts claires poussant mal dans un terrain tantôt sablonneux et tantôt bouleversé par des affleurements de latérite ou de grès, privée de routes et d'eau, habitat des populations Kuys que la civilisation n'atteint qu'à peine et massées autour du Phnom Dèk et sur son plateau. Pourtant, cette province est jalonnée au Nord d'édifices qui forment un cordon à peu près orientée S.-E. à N.-O., au pied des Phnom Thbeng et que termine le groupe de Koh Ker.

Ce groupe fut une ancienne métropole qu'Aymonier a identifiée au Chok Gargyar de quelques inscriptions. La Cour désertant, pour des raisons inconnues, Angkor Thom en construction ou à peine terminée, s'y transporta avec le dieu royal sous le règne de Jayavarman IV (928-942). Elle y demeura avec son successeur Harshavarman II (942-944). Et ce ne fut qu'avec Rajendravarman (944-968), successeur et frère du précédent, que la monarchie khmère revint occuper, et cette fois définitivement, Angkor Thom après un abandon minimum de 16 années.

Ce passé de Koh Ker rendait donc d'autant plus tentante l'exploration de l'ancien groupe que depuis les missions Delaporte, Harmand, Aymonier et Lajonquière, plus aucun spécialiste n'y retourna. Le dernier, comptant sur la publication des travaux de Delaporte, ne présenta dans son Inventaire qu'un résumé de son passage sur les lieux(1). Si bien que lorsque j'arrivai en avril 1923 dans l'ancienne capitale, j'étais le cinq ou sixième Européen que les vieillards du maigre village actuel de Koh Ker me dirent voir parmi eux. Si j'insiste sur la solitude de la région, son éloignement, c'est pour montrer le caractère inexplicable à première vue de cette villégiature de la cour khmère dans la première moitié du x[e] siècle. Nous tâcherons d'en connaître les raisons.

Le cordon de monuments auxquels j'ai précédemment fait allusion ne comporte, sauf le Prasat Thom, temple principal de Koh Ker, que des édifices réduits, contemporains les uns des autres. Ils prouvent qu'à l'époque, la région était fréquentée et le vaste réservoir de Koh Ker, aménagé par les hommes, explique à son tour les dispositions exceptionnelles que prirent les habitants d'autrefois pour lutter contre la sécheresse. Si Jayavarman IV a choisi en effet ce lointain séjour, il est probable qu'il avait des raisons parmi lesquelles on peut supposer que contrairement à aujourd'hui, la région de Koh Ker n'était pas désertique, qu'une certaine agglomération disons

(1) Sur Koh Ker, voir : Delaporte, *Voyage au Cambodge*, Delagrave, Paris, p. 94 ; *Le Cambodge*, t. I, p. 397 ; *L'Inventaire*, I, p. 354 ss.

« sympathique » s'y trouvait déjà ce que confirment quelques inscriptions antérieures à l'arrivée du monarque (1).

Ainsi la cour esquissa elle-même avec ses fastes et son dieu, ce mouvement d'Angkor vers le Nord-Est postérieur à la fondation d'Angkor Thom, que j'ai tenté de mettre en relief dans « Essai de classification architecturale » paru ici même (fasc. 3, t. I, p. 254 ss.). J'avais essayé de montrer que l'art d'Angkor et celui du Nord-Ouest avait cessé toute communication avec le Cambodge méridional, qu'ensuite l'énergie, l'expansion de l'architecture en grès s'étaient dirigées vers cette région du Nord-Est que j'appelais zone d'expansion. Lorsque j'écrivais cette hypothèse, je ne m'appuyais que sur des observations d'ordre architectural et les indications de l'*Inventaire*. Je n'avais envisagé ni les formes, ni la sculpture décorative. Il convenait donc que je me rendisse sur les lieux vérifier mes dires. Voilà qui est fait. Et une réalité bienveillante confirme toutes mes propositions.

La question revenait à ceci : Parmi les monuments importants en grès, situés dans cette région du Nord-Est d'Angkor et isolée par moi sur le papier, y a-t-il des plans, des élévations, une sculpture, une facture semblables mais antérieures à ceux d'Angkor ? Si oui, tout mon système s'écroule. Si non, il acquiert de la solidité. Je dis : temple important, car seul un grand temple marque un événement à retenir, fournit une argumentation suffisante et non pas une de ces petites tours que nous savons avoir été disséminées sur tout l'empire à tout moment ; et je spécifie : temple en grès, car le système proposé ne suit que l'architecture en grès, ne tente l'histoire que de cet art, art désormais métropolitain seul grandiose et significatif depuis le IXe siècle.

J'avais de plus, dans le travail précité, fait reconnaître que si les thèmes de la métropole avaient fécondé la région du Nord-Est, on devait les découvrir dans cette zone d'expansion, mais que des thèmes locaux antérieurs ou contemporains aux précédents ne devaient pas avoir remonté le courant, s'étaient déroulés sur place, y avaient tournoyé ce que symbolisaient les lignes en spirale tracées sur la carte que je donnais à l'appui (*AAK*, t. I, fig. 58). Donc la question qui se posait en second lieu était la suivante : Dans les temples importants en grès du Nord-Est, trouve-t-on des formules d'art qu'ait ignorées la capitale ? A ces deux questions, je réponds aujourd'hui : On trouve dans toute la région du Nord-Est un art en grès postérieur à celui d'Angkor Thom. On reconnaît, en plus, un art dont ni Angkor Thom, ni plus tard Angkor Vat n'offrent la moindre idée : une école locale, indépendante qui accepta en partie l'art métropolitain en le juxtaposant au sien sans renoncer à ce dernier. Et non seulement on constate cette postériorité ou cette indépendance, mais on en mesure et on en suit géographiquement et chronologiquement l'intensité. Ce que je vais m'efforcer de démontrer.

On se souvient, sinon il n'y a qu'à revoir mes graphiques fig. 51 à 58 (*AAK*,

(1) *Cambodge*, I, p. 405 ss.

t. I), que ce que j'appelais la région du Nord-Est comprenait en réalité l'Est d'Angkor avec les grands temples de Beng Méaléa et Prah Khan (Kompong Thom) bâtis sur une chaussée commune, et le Nord-Est de la capitale avec les groupes de Koh Ker (Kompong Thom), Phnom Sandak, Prasat Néak Buos, Prah Vihear (Stung Trèng) et enfin Vat Phu (Laos). On se souvient encore que j'avais proposé de reconnaître des îlots d'influences architecturales dans lesquels des temples voisins se prêtèrent entre eux leurs formules. Eh bien! la région Est; Beng Méaléa, Prah Khan et les temples intermédiaires (je dis en grès, une fois pour toutes) nous montrent l'art d'Angkor Thom en cours d'évolution et toute la région septentrionale et ses groupes appartiennent à l'école indépendante. La partie Est répond à la première question posée plus haut; la partie Nord-Est proprement dite répond à la première et à la seconde. Il n'y a là rien que de très logique. Voyez sur les cartes les distances qui isolent le Nord-Est favorisant son indépendance, cependant qu'à l'Est nous demeurons près d'Angkor en région cultivée, peu éloignés du Tonlé Sap. Et comme il fallait s'y attendre, c'est à peu près à mi-chemin entre l'Est et le Nord-Est que, dans le temple de Prasat Khna Thom, nous verrons s'arrêter les influences vraiment patentes de la capitale, lesquelles au delà ne seront plus que mêlées, par les artistes locaux, aux conceptions de leur cru — ou rejetées.

REGION EST : *Art d'Angkor Thom postérieur et en cours d'évolution*. Je ne m'attarderai pas sur Beng Méaléa, suffisamment connu (1). On y retrouve avec plus d'ampleur la galerie antérieure cruciale de Ta Prohm d'Angkor et où déjà, en plan, la physionomie d'Angkor Vat se fait jour. Un progrès dans la construction, de hautes murailles, des simplifications annoncent ce dernier temple. C'est au Prah Khan de Kompong Svay que je veux m'arrêter plus spécialement et avant, au temple de Prah Thkol (2), son voisin. Voyez l'extraordinaire composition de la *Pl. 20 A* qui occupe les quatre angles de la tour : éléphants, lotus, femmes en prière traités en fort relief, voilà bien l'art d'Angkor Thom, l'architecture tarabustée par un sculpteur impulsif et peu sage. Au-dessus, paraît le Garuda de la Terrasse royale ou ceux des angles de portes de Bantéai Kdei (*Pl. 4 B*) mieux traité, plus précis, plus soigné. Fait nouveau : il surmonte Rahu qu'on chercherait en vain dans tous les temples métropolitains associé avec Garuda là où on le voit ici et exécuté de cette manière. Le thème de la tour à quatre visages a été repris pour la dernière fois. Au lieu de flanquer, comme au Bayon, les étages de la tour, les visages furent appliqués par un architecte plus tranquille sur les tympans des quatre avant-corps. Ils ne comptent ainsi presque plus dans l'ensemble de la composition. Nous avons bien là, les dernières manifestations du sculpteur du Bayon. Encore impétueux et parfaitement reconnaissable, il fait un essai qu'il n'avait pas tenté auparavant et, malgré plus de maîtrise et un peu plus d'intelligence, perpétue cependant les mêmes erreurs.

(1) *Inventaire*, n° 214, v. De Mecquenem et Cœdès, *BEFEO*, XIII, fasc. 2.
(2) *Inventaire*, n° 176.

A Prah Khan (1), tout change d'allure. Plans, construction, formes, sont en voie de sérieux perfectionnement. La tour à 4 visages, les géants portant le Nâga sont abandonnés et seul le Nâga balustrade associé au Garuda, reposant sur dés, subsiste. Tandis que dans tout le groupe métropolitain, cette combinaison ne dépassait guère 1ᵐ,30 de hauteur, elle atteint ici 2ᵐ,10 dans le magnifique exemple de la Pl. II, œuvre dont la facture est incomparable. Un large fossé entoure le temple que franchissent des chaussées bordées de ce Nâga. A Angkor Thom, le soubassement de ces chaussées reste nu, on le voit ici sculpté (au Sud-Est du moins) de grandes oies, vues de face, ailes ouvertes. Ce décor de chaussée, s'il est une invention des artistes de Prah Khan, rappelle néanmoins celui de la Terrasse royale d'Angkor Thom dont de petites oies de 0ᵐ,60 de hauteur flanquent le deuxième étage (*Recherches*, Pl. XLIII E). Ici encore, nous inventorierons un lion d'escalier nouveau. S'il a la même tête que ses aînés et les mêmes parures, il se dresse comme un chien savant sur ses pattes de derrière (2). Dès les abords du temple, nous voilà donc suffisamment prévenus. Pénétrons-y. Au lieu des plans à retranchements successifs de Ta Prohm et de Prah Khan d'Angkor, plans compliqués, touffus, voici les vieux principes simplifiés, la composition clarifiée. Sans ses abords grandioses, Prah Khan serait un petit temple et sa dernière galerie enceinte ne renferme qu'une tour centrale. En outre, de hautes murailles, de grandes baies, une construction soignée annoncent Angkor Vat et même le dessin des pilastres, le costume et les proportions des Apsaras (Pl. XIV, XV et XVI). Voilà bien, comme je le disais plus haut, l'art d'Angkor Thom évolué, perfectionné et dont les innovations sont à proprement parler des déductions logiques et intelligentes de thèmes que nous connaissons trop pour qu'il soit nécessaire de développer davantage.

Ce sera jusqu'au Prasat Khna Thom (3) que nous suivrons, vers le Nord, l'art métropolitain. Cet exquis monument tracé de main de maître et sculpté par des artisans hors ligne est des plus captivants. La frise de la *Pl. 21 B* qui pare l'avant-corps crucial de son sanctuaire est la même qu'à Beng Méaléa (4). Les Apsaras du type de la *Pl. 20 B* avec leurs têtes penchées et leurs corps flexibles sont en progrès sur celles du Bayon et bien moins évoluées que celles de Prah Khan. Ce qui fait surtout l'intérêt du Prasat Khna Thom c'est qu'il réédite les petits bas-reliefs du Bapuon d'Angkor Thom (5). Ils sont même si semblables qu'on dirait que l'imagier de celui-ci se rendit dans cette région septentrionale dès qu'il eut fini de travailler à Angkor (*Pl. 21 A*). Hors du groupe d'Angkor, le Prasat Khna étant le seul temple connu au Cambodge où le décor de petits tableaux isolés et superposés sur des

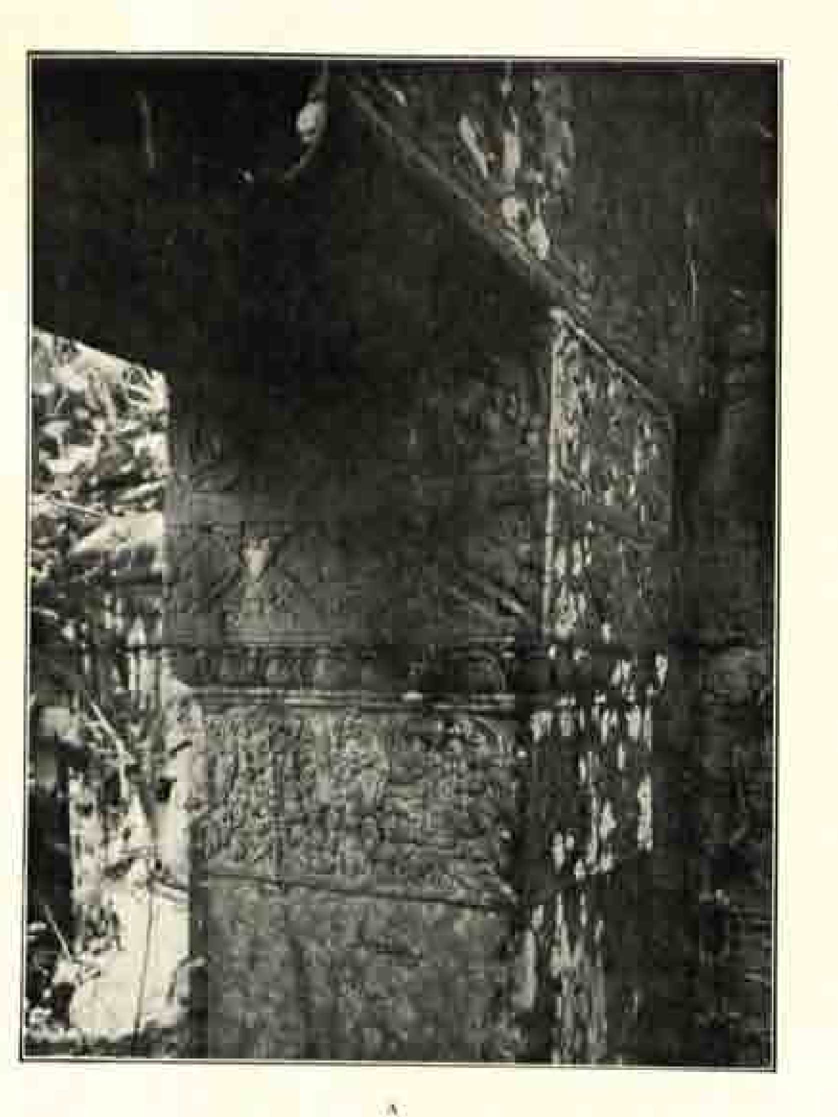
(1) *Inventaire*, n° 173.

(2) En voir une reproduction dans Fournereau, *Les Ruines Khmères*, Leroux, Paris, Pl. 99.

(3) Ce monument que l'*Inventaire*, n° 261, appelle Prasat Khna Sen Kéo est inconnu sous ce nom, dans la région.

(4) V. De Mecquenem, *loc. cit.*

(5) V. Finot, *BCAI*, 1910.



A



B

Sculpture décorative particulière au groupe de Koh Ker. — A : Chapiteau de Prasat Thom. — B : Plinthe intérieure de l'édifice A.

murailles extérieures ait été adopté par les Khmers, cette répétition d'un fait rare et ce souvenir militant du Bapuon d'Angkor sont particulièrement suggestifs ici.

RÉGION NORD-EST. *Art régional indépendant.* — Je demanderai au lecteur, avant de poursuivre, de relire ce que j'écrivais dans mon étude précédente de relatif à l'école du Nord-Est, à cette région septentrionale que l'épigraphie reconnaît comme ayant été l'habitat de la dynastie khmère triomphatrice du Fou-nan, celle où existait probablement son ancienne capitale Çresthapura. Quel que soit le point précis où se trouvait cette ville, reportons-nous au Prasat Néak Buos, groupe hétéroclite ne contenant que peu d'appareil en grès et semé d'édifices d'époques diverses. Précisons-en l'histoire. Le dernier contrefort méridional de la chaîne des Dangrèk qui domine le groupe s'appelait Çivapâda purva et Candanagiri. Une inscription de 674 signale là un sanctuaire çivaïste avec un Çivapâda. Donation royale en 700 dit M. Barth, en 800 affirme M. Aymonier. Donation de Yaçovarman (889-910) à un Ganeça du lieu et dépôt d'une des fameuses stèles digraphiques de ce monarque. En 974 nouveau texte mentionnant Jayavarman V (968-1001). Encore un autre en 982 ou 994. Donation en 1008. Enfin, en 1015, ordre de Sûryavarman I où il est question de la « sainte assemblée du monastère de Çivapâda » (1).

Ainsi donc, une grande activité règne dans ce district en un lieu que nous savons sacré et fréquenté depuis 674 au plus tard. Ce lieu est au cœur de la région Nord-Est proprement dite. Prah Vihear et Vat Phu en sont les sentinelles avancées au Nord ; le Phnom Sandak et le groupe de Koh Ker au Midi. C'est par Prasat Néak Buos que passe la grande chaussée venant d'Angkor et allant à Vat Phu. Nous voici bien dans un îlot géographiquement isolé, très anciennement réputé, où l'on arrivait d'Angkor par route ; îlot ou Yaçovarman donne un Ganeça et l'un de ses édits digraphiques et où Sûryavarman I et II font écrire des donations au Phnom Sandak ; îlot enfin où Chok Gargyar fut fondé. A cet îlot correspond une formule architecturale particulière qui le caractérise : les bandeaux de tympans triangulaires plats, traités comme des planches et se redressant de chaque côté en deux acrotères hardis, élégants, non traités en têtes de Nâga, mais en coquille. Voyez-en les images dans les *Pl. 17 B* de ma monographie du Prah Vihear (*AAK.*, t. I, fasc. 3) ; ici même, *Pl. 22 A* en ce qui concerne le groupe de Koh Ker ; dans l'*Inventaire*, I, fig. 191, pour le Phnom Sandak. On remarquera enfin qu'à Vat Phu, sur l'avant-corps du sanctuaire, l'influence d'Angkor s'est fait sentir : l'acrotère est toujours plat et mince, mais le Nâga s'est substitué à la coquille (*Recherches*, Pl. XXXII E).

Le bandeau à coquille correspond à des toitures en charpente recouvertes de tuiles. Il est donc d'autant plus caractéristique du Nord-Est qu'il n'est pas l'unique conséquence du mode de couverture en question. On trouve en effet ailleurs de nom-

(1) Sur l'épigraphie du Prasat Néak Buos, v. l'*Inventaire*, n° 291 ; Aymonier, *loc. cit.*, II, p. 230 et *Corpus*, p. 378.

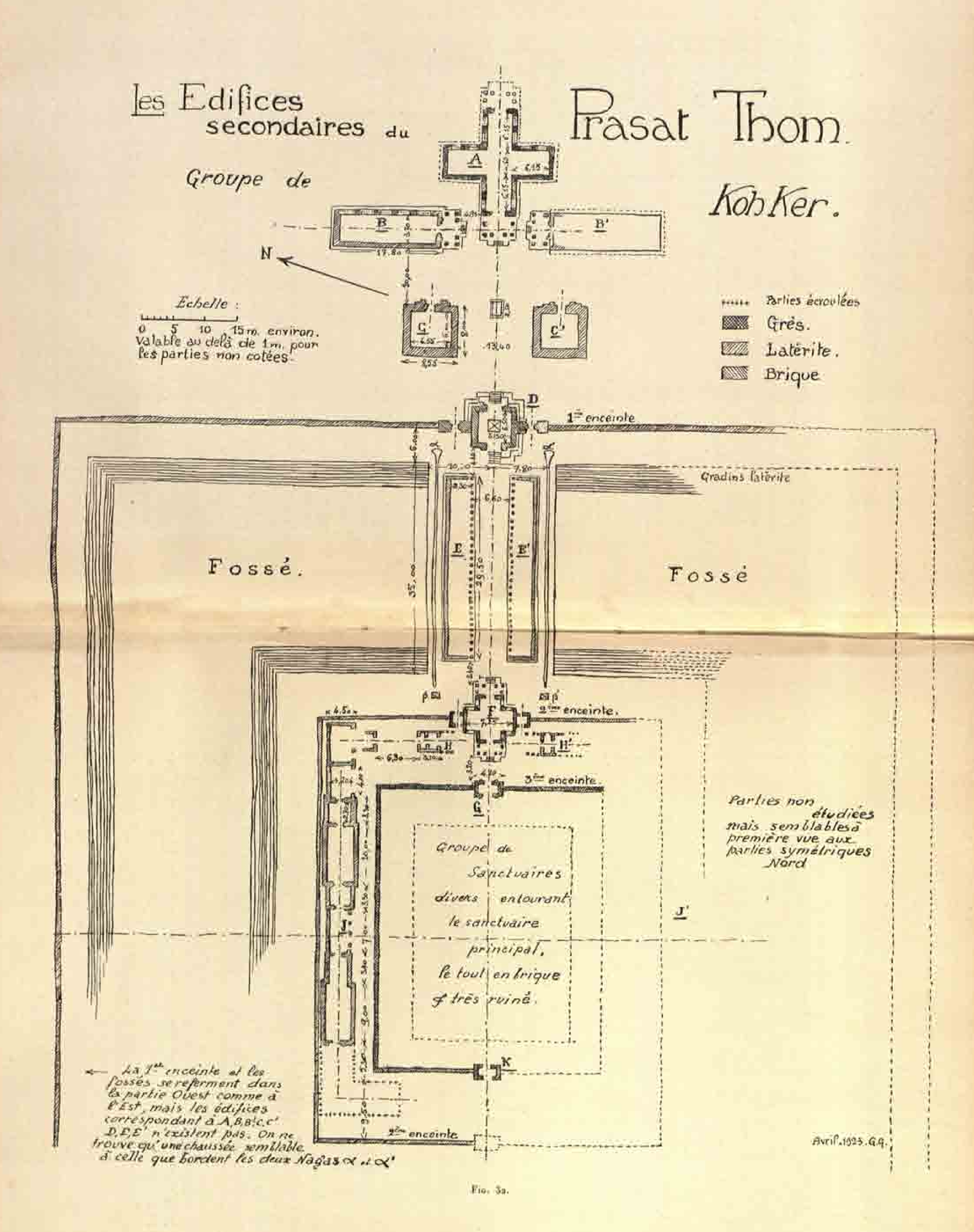

Les Edifices secondaires du Prasat Thom.
Groupe de Koh Ker.
N
Echelle :
0 5 10 15 m. environ.
Valable au delà de 1 m. pour les parties non cotées.
Parties écroulées
Grès.
Latérite.
Brique
A
B
B'
C
C'
D
1re enceinte
Gradins latérite
E
E'
Fossé.
Fossé
2me enceinte.
F
H
H'
3me enceinte.
G
Groupe de Sanctuaires divers entourant le sanctuaire principal, le tout en brique & très ruiné.
Parties non étudiées mais semblables à première vue aux parties symétriques Nord
J
J'
K
2me enceinte
La 1re enceinte et les fossés se referment dans la partie Ouest comme à l'Est, mais les édifices correspondant à A, B, B', C, C', D, E, E' n'existent pas. On ne trouve qu'une chaussée semblable à celle que bordent les deux Nagas α et α'
Avril 1923. G.G.

Fig. 32.

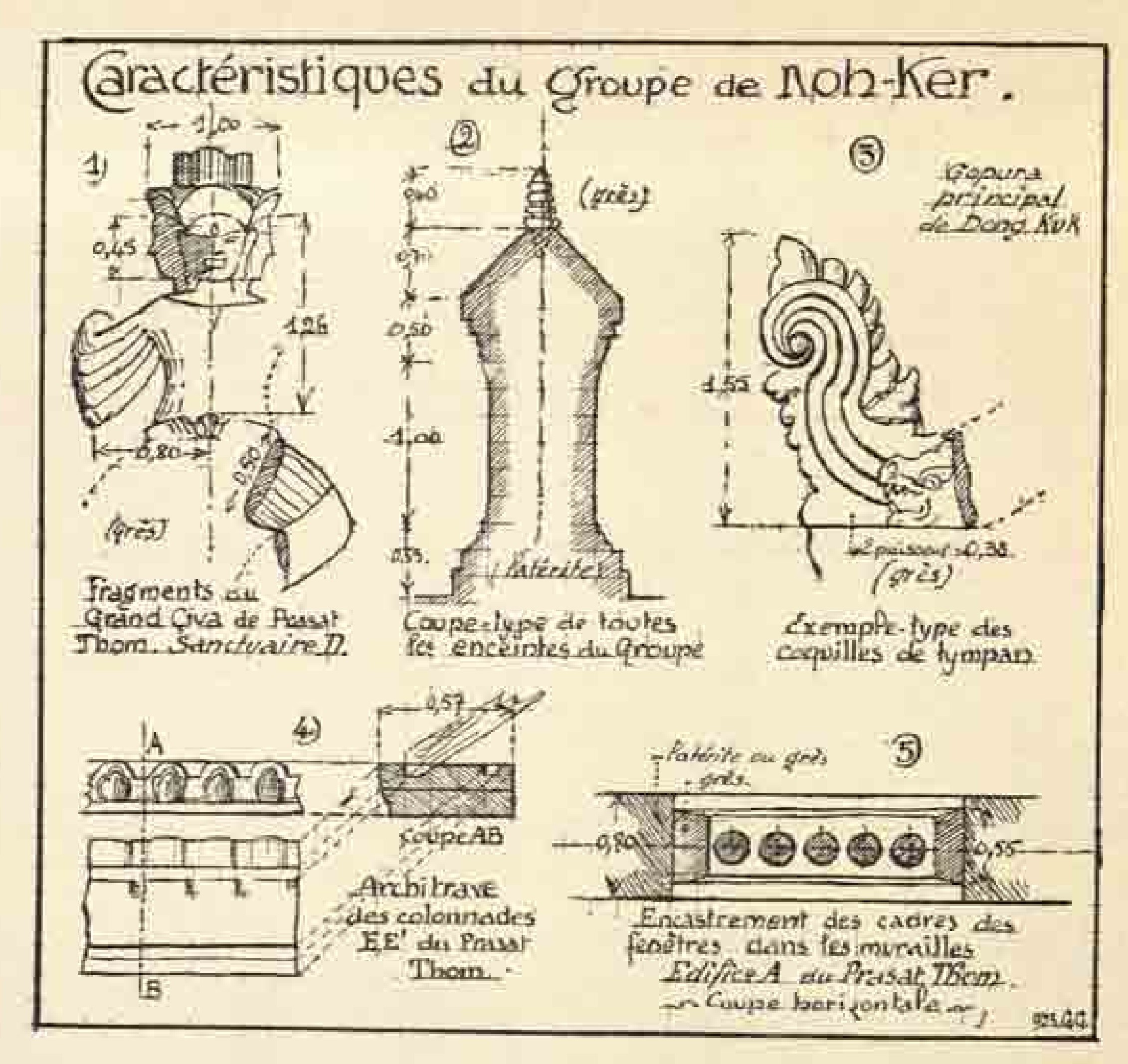


Fig. 33.

breuses toitures en charpente (Bantéai Samré dans le groupe d'Angkor ; Phnom Chiso, etc.). Mais dans ces temples les bandeaux sont à corps et têtes de Nâga et appartiennent tous au thème classique. On voit d'autre part, en comparant les *Pl. 22 A* et la fig. 33 que la coquille du Nord-Est présente deux types. Dans le premier, elle diverge de l'axe du tympan, elle y converge dans le second. Le groupe de Koh Ker seul réunit les deux. Bien entendu, il s'ensuit que la surface triangulaire du tympan ainsi déterminée commande une sculpture décorative particulière, *Pl. 24*. Enfin, les architectes de Prah Vihear, sous l'inflence de l'art métropolitain, parvinrent au compromis que j'ai déjà signalé (dans *Recherches*, Pl. XVI D) ; ils encadrèrent de leurs bandeaux triangulaires à coquilles, le tympan curviligne au Nâga angkoréen. On ne pouvait plus naïvement superposer deux motifs, l'un régional, l'autre emprunté. Voilà pour les formes.

Pour étudier la répartition du plan, nous laisserons de côté Vat Phu, Prah Vihear et Phnom Sandak, car ces groupes se développant sur des pentes de montagnes,

n'ont pas de correspondants à Angkor. Mais avec Koh Ker et dans Koh Ker, le grand temple du groupe : Prasat Thom, nous avons un ensemble monumental établi en plaine ; donc comparable aux monuments horizontaux d'Angkor. Ce plan diffère de ceux que nous connaissons déjà et même des plans évolués et perfectionnés de Beng Méaléa et du Prah Khan de Kompong Svay. Il n'y a qu'à étudier le relevé succinct que j'en ai tracé (fig. 32) pour s'en convaincre. Les faits dominants sont l'absence de douves extérieures ; la présence des deux énormes galeries B et B', du sanctuaire carré D formant entrée et les colonnades EE' qui flanquent la chaussée intérieure : ce dernier thème adopté à Vat Phu. Je laisse de côté divers détails de construction ou dispositions secondaires, tant ce qui précède suffit à démontrer l'indépendance du tracé du Prasat Thom comparé à tout ce que nous savons de l'architecture en grès khmère.

Passons à la sculpture. Mentionner le chapiteau de la *Pl. 23 A* suffit à montrer que son type est unique au Cambodge. Le hasard et quelques coups de pioche m'ont fait découvrir l'un des Nâgas qui flanquaient les chaussées intérieures du Prasat Thom (fig. 32, xx'). On pourrait croire qu'aux xe-xie siècles, après Angkor Thom et depuis trois siècles que les Khmers usaient du Nâga — ils en avaient épuisé les combinaisons ? Nous le vîmes tantôt seul et tantôt combiné avec Garuda, tantôt monté sur dés, tantôt soutenu par des géants. Ici, originalité : le corps du monstre repose par terre, et, derrière lui, indépendant, sur un socle séparé, un Garuda de plus de deux mètres de haut, ailes ouvertes et traité en ronde bosse se dressait. Au Prah Vihear (v. *Recherches*, Pl. XXII A), le Nâga s'allonge sur un muret. Et ce n'est qu'à Vat Phu, temple dont nous avons vu plus haut l'art plus évolué, que le Nâga habituel apparaît. J'ajouterai que c'est dans le sanctuaire D, fig. 32, que j'ai retrouvé la plus grande statue ronde bosse en grès que je connaisse, un Çiva à dix bras qui mesurait plus de 4 mètres de hauteur et encore à Koh Ker, les extraordinaires œuvres de la Pl. XIII sans secondes dans le reste du pays. Mon intention n'étant pas de faire pour le moment une monographie de Koh Ker, mais seulement de coordonner les leçons que nous donnent les monuments du Nord-Est, je ne crois pas nécessaire de prolonger l'énumération de phénomènes artistiques de même ordre.

Ce faisceau de renseignements nouveaux doit encore nous servir. En terminant la monographie du Prah Vihear (*AAK.*, t. I, p. 293), j'avais laissé voir ma perplexité au sujet de la date qu'on peut assigner à ce temple magnifique. Puisque nous voilà mieux documentés sur la région et du point de vue architectural, peut-être pourrons-nous prendre un parti. Nous nous trouvions gênés par une querelle d'épigraphistes entre MM. Barth et Aymonier. Que ne peut-on en archéologie monumentale se donner un peu d'air et ne tenir compte des textes que lorsqu'ils abondent dans le sens voulu ! D'après M. Barth (1) une inscription sanscrite du Prah Vihear serait

(1) *Corpus*, p. 525.

en caractères propres au règne de Yaçovarman (889-910) et, d'après M. Aymonier (1), contemporaine à trois autres textes que renferme le temple et qui appartiennent au règne de Sûryavarman I (1002-1049). Ce qu'il y a de certain, c'est que l'inscription en question n'est pas gravée sur le monument lui-même, que c'est une stèle mobile et que, si elle date de Yaçovarman ainsi que l'estime M. Barth, elle a bien pu être transportée au Prah Vihear dans la suite. Le fait serait-il insolite ? pas le moins du monde. Les pierres voyageaient jadis au Cambodge et la meilleure preuve, on la trouve dans une des autres inscriptions du Prah Vihear lui-même où il est dit que « en 1046-7, le Steng Civaçakti aurait reçu un ordre de Çiva d'enlever une idole du Yaçodharagiri (Bayon ?) afin de la transporter dans le temple de Cikhareçvara » en l'espèce, Prah Vihear. Y a-t-il par ailleurs sur cette stèle fort longue et détaillée une allusion au temple, un détail, une circonstance quelconque signifiant que le texte ne put être gravé que sous les portiques déjà construits de Prah Vihear? Bien au contraire. Nous n'avons qu'une généalogie commençant même à une Prabhâvatî apparentée à Prânâ, épouse de Jayavarman II (802-869). En suite de quoi, tous les ascendants du signataire sont énumérés. Ainsi donc, un personnage X, descendant des précédents et vivant sous Sûryavarman, soit un siècle plus tard, put très bien transporter ses tablettes de famille à Prah Vihear. Quoi qu'il en soit, ce texte ne peut plus nous empêcher de considérer le temple comme postérieur à Yaçovarman. Son architecture et son décor le font œuvre de Sûryavarman I de qui sont les autres textes trouvés au même endroit. Ce monarque opérait dans la région. En 1041, il charge un personnage de graver un ordre de donation sur pierre ; en 1048, il adresse un ordre d'établir un rapport sur les fournitures nécessaires à l'entretien du culte et envoie de nouveau un secrétaire graver une inscription : tout cela nous est dit au Phnom Sandak, à quelque trente kilomètres de là, dans un temple lui aussi construit sur une colline et pourvu des mêmes coquilles que Prah Vihear.

Ceci dit, si nous interrogeons l'art local, il nous invite à placer le Prah Vihear entre Prasat Thom de Koh Ker (928-944) et Vat Phu dont l'épigraphie, d'accord avec la sculpture et l'architecture en grès de son avant-corps va de 1002 à 1136, c'est-à-dire appartient encore au règne de Sûryavarman I. En conséquence, l'école du Nord-Est, après s'être située dans l'espace, peut s'inscrire dans le temps, entre l'arrivée de la cour à Chok Gargyar, 928 et 1136 au plus tard, car cette dernière date figure sur un pied-droit de Vat Phu (2). J'entends : son art du grès, car nous avons vu plus haut, au Prasat Néak Buos, que la région était fréquentée depuis 674.

On vérifie donc une fois de plus qu'après avoir bâti Angkor Thom, les monarques khmers se souvinrent de leur ancien pays : la région du Nord-Est. Ils y retournè-

(1) *Loc. cit.*, II, p. 213.
(2) Finot, *Note d'épigraphie*, 1916, p. 331.



A



B

A : Tympan triangulaire sur piliers du péristyle Est de l'édifice F du Prasat Thom de Koh Ker. — B : Décrochement de toitures charpentées et pignons de l'entrée principale de Dong Kuk groupe de Kok Ker.

rent, y trouvèrent une architecture locale. Ils la respectèrent malgré qu'ils fussent déjà saturés des thèmes métropolitains et de ceux du Nord-Ouest. On peut dire avec plus de fermeté que je ne le suggérais dans mon Essai de classification architecturale (*loc. cit.*) que cette architecture locale est le véritable art khmer. Ses formes si près de l'art du bois ne sont pas pour nous contredire. Elles nous laissent entrevoir l'architecture antérieure autochtone, charpentée et élégante qu'elle copia jusqu'à la veille d'Angkor Vat, et que l'indigène copie encore : ce que j'ai développé dans le chapitre XXII des *Recherches sur les Cambodgiens.*

III. — L'ASRAM MAHA ROSEI

Ce petit édifice qui porte le numéro 19 de l'*Inventaire* prend un grand intérêt parce qu'il est à notre connaissance d'un type unique au Cambodge, et qu'il présente des particularités de construction exceptionnelles. Son aspect si parfaitement hindou d'autre part, doit retenir particulièrement notre attention, car il nous montre une fois de plus que l'architecte khmer eut sous les yeux avec les tours de Bayang, d'Hanchei et de Prei Kuk pour ne citer que celles-là, des modèles hindous concrets, construits en tous matériaux et de toutes dimensions. Ces modèles, disséminés sur le pays remontent au cours des VIe, VIIe et VIIIe siècles au plus tard. Que nous les retrouvions maintenant est d'une grande importance, car leur présence accuse davantage la personnalité et l'indépendance de l'architecture khmère, puisqu'elle n'a presque rien retenu des leçons artistiques que les civilisateurs avaient pourtant pris soin de leur enseigner (1).

Le Phnom Da, province de Prei Krâbas, circonscription de Takèo, sur lequel cet édifice est construit, est une éminense rocheuse d'une quarantaine de mètres de hauteur, plus longue que large et orientée sensiblement Nord-Est-Est à Sud-Ouest-Ouest. Elle domine une plaine inondée en saison des hautes eaux et de son sommet, on voit à trois kilomètres au Nord les palmiers du gros centre d'Angkorborei où se trouvait au VIIe siècle au plus tard une importante ville : Vyâdhapura (2). Sur le faîte du monticule, situé au Nord-Est-Est de l'ensemble se dresse une tour en latérite de dimensions imposantes (7 × 9 mètres de côté, intérieurement) du type khmer habituel du XIe siècle et qui, en raison de ce qui vient d'être dit, impose à quelque cent mètres de l'Asram Maha Rosei son esthétique différente (3). Enfin la roche du versant Nord du Phnom Da est percée de six grottes naturelles peu profondes ni très

(1) Il suffit de renvoyer le lecteur à la description négligée et au croquis vraiment trop fantaisiste qu'en donne l'*Inventaire*, I, p. 13 et fig. 53, pour le convaincre de la nécessité de la présente note. Surtout que le *Complément à l'Inventaire* (*BEFEO*, XIII, 1913, p. 4-5) passe également sous silence toutes les particularités de ce monument. Voir encore *Le Cambodge*, I, p. 199.

(2) Aymonier, *id.*, p. 197 ss.

(3) *Inventaire*, n° 18. Larg. de de la baie, 1^m,66. Haut., 3^m,28. Épais. des murailles, Nord : 2^m,10.

ouvertes. Des Annamites ont aménagé trois d'entre elles en pagodes, réemployant des matériaux antiques et transformant même des divinités brahmaniques en Buddhas à l'aide de chaux et de peinture. C'est près de ces grottes qu'Aymonier découvrit les restes du Harihara qui se trouvent actuellement au Musée Guimet (1). Moi-même ai remarqué en septembre 1923 :

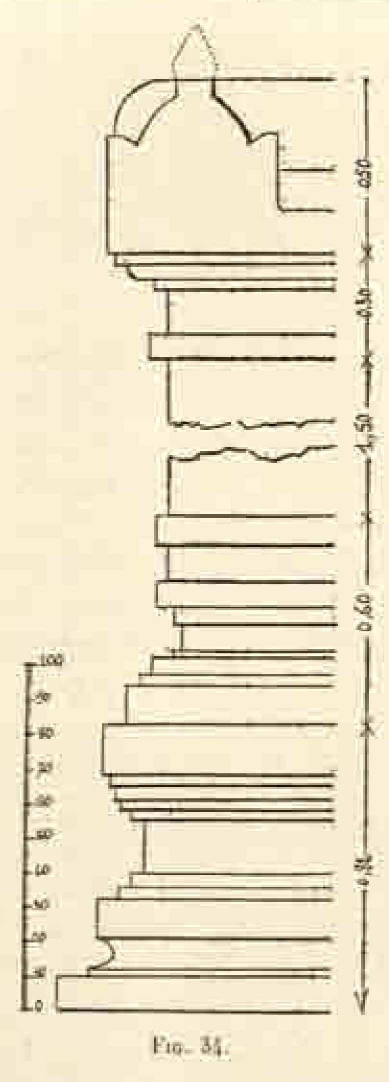
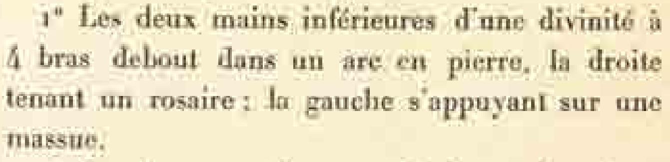


Fig. 34.



1° Les deux mains inférieures d'une divinité à 4 bras debout dans un arc en pierre, la droite tenant un rosaire ; la gauche s'appuyant sur une massue.

2° Le fragment d'un grand chevet de pierre revenant à angle droit et sur lequel subsiste une main s'y appuyant à plat.

3° Les jambes d'une statue sur socle à grand tenon pyramidal.

4° Le torse d'un dieu à 4 bras transformé en Buddha.

Tous ces fragments proviennent de statues de grandeur plus qu'humaine et sont d'une facture absolument remarquable. Le flanc Sud du phnom ne présente aucune particularité.

L'Asram Maha Rosei est situé sur le versant Nord dans la partie Sud-Sud-Ouest du Phnom Da et aux deux tiers de sa hauteur. Les roches dévalent à l'Ouest, au Nord et à l'Est en pentes raides qu'il est malaisé, même à un homme agile, de franchir. Peut-être, si l'on pouvait dégager l'écroulement Nord, trouverait-on l'escalier qui donnait accès à l'édifice. S'il n'y en eut pas, je me demande comment on accédait à ce dernier. Les constructeurs ont égalisé les trente mètres carrés qu'il leur fallait pour asseoir leur monument (à peu près tout l'espace sensiblement horizontal que le flanc du roc offrait), par une forte semelle en béton extrêmement dur fait d'un agglomérat de cailloutis, de fragments de roche irréguliers et qu'aucun outil ne peut entamer. On le distingue en effet très nettement sous l'angle Nord-Ouest du soubassement. La pierre qui a servi au reste de la construction est à ma connaissance très rare sinon unique au Cambodge. C'est une sorte de granit rugueux, gris clair très dur qui ne paraît pas provenir du Phnom Da et dont on peut en distinguer la nature sur la Pl. X. A, en bas, à droite. Il a été débité en dalles plates pour la superstructure. Quelques-unes s'emboîtent par le curieux assemblage

(1) *Inventaire*, I, fig. 54.

de la fig. 36 B, que nous avons déjà observé à la cellule d'Hanchei (1). L'ensemble de l'édifice n'a reçu qu'une mouluration très soignée et quelques détails que nous verrons. Son état de conservation est précaire car toute la façade Nord est tombée, disloquant les parois Est et Ouest ainsi qu'on peut s'en rendre compte sur la Pl. X, A.

Le plan est très simple : un sanctuaire carré, voûté en encorbellement irrégulier autour duquel circule un couloir de 0m,87 de large, sous plafond de pierres plates posées à 1m,60 de hauteur. Sanctuaire et couloir sont dallés et reposent sur un socle commun, haut de 0m,82 uniquement mouluré de bandes plates. Comme d'habitude, le dallage du sanctuaire a été éventré par les chercheurs de trésor. A 2 mètres devait se trouver un plafond de bois qui s'encastrait dans une rainure de 0,20. Le sanctuaire a pour toute ouverture une porte correspondant à celle du couloir, au Nord, mesurant 0m,74 × 1m,80. Un linteau à arc formant baldaquin avec guirlandes pendantes et que l'on voit effondré sur la Pl. X, A, surmontait cette porte et reposait sur deux colonnettes rondes de 0m,18 de diamètre (m. pl.). Le couloir qui règne autour du sanctuaire est percé de trois fenêtres sur la face Ouest et trois sur la face Est. Il n'y en a pas au Sud et peut-être en existait-il deux au Nord, que nous avons supposées dans notre fig. 35. Ce plan à lui seul est au Cambodge sans réplique. La tour centrale du Bayon possède bien un vague couloir qui l'entoure, mais tant de différences séparent cette dernière de Maha Rosei qu'aucun rapprochement n'est à faire (2). Mais ce sont surtout les détails de Maha Rosei qui lui confèrent sa plus grande originalité.

La superstructure est divisée en deux étages carrés fortement moulurés, le deuxième reproduisant sensiblement le premier à échelle réduite (Pl. X, B). Ces deux étages sont reliés au corps principal par un plan incliné à pente très peu accusée et sensible seulement sur une vue géométrale (fig. 35). Enfin le corps principal et les deux étages sont surmontés de corniches qui en font le tour. Elles sont flanquées, de distance en distance, de ces petits motifs en fer à cheval surmontés d'une antéfixe (disparue de ceux du corps principal). Ce décor, cette mouluration sont parfaitement hindous. Et sans doute si les motifs avaient été exécutés, auraient-ils contenu une tête de personnage comme sur les rathas de Mavalipuram ou les vieilles caves buddhiques de l'Inde et comme on le voit d'ailleurs sur les tours hindoues du Cambodge (Bayang, Prei Kuk). On en compte ici, de bas en haut et sur les faces Est, Sud et Ouest 7, 4 et 3 par étage. Sur la face Nord, l'un d'eux agrandi occupe le centre et surmontait la porte, formant tympan où un édifice réduit (Pl. XA) est sculpté. La muraille de cette façade, avons-nous dit, a disparu. Nous l'avons restituée sur notre fig. 35 avec un pied-droit dont on voit la base dans les écroulements, pied-droit simplement accusé par un redent que contournent la corniche et la plinthe de la muraille. Je suppose qu'il y avait aussi de chaque côté de la porte une fenêtre semblable à celles des faces

(1) *Recherches*, Pl. XLVIII, B.

(2) Aussi bien la cellule en brique de Bayang et celle en grès montée sur piliers de Prei Kuk enfermées dans une tour qui les enveloppe appartiennent à un tout autre programme et remontent d'ailleurs à la même époque.

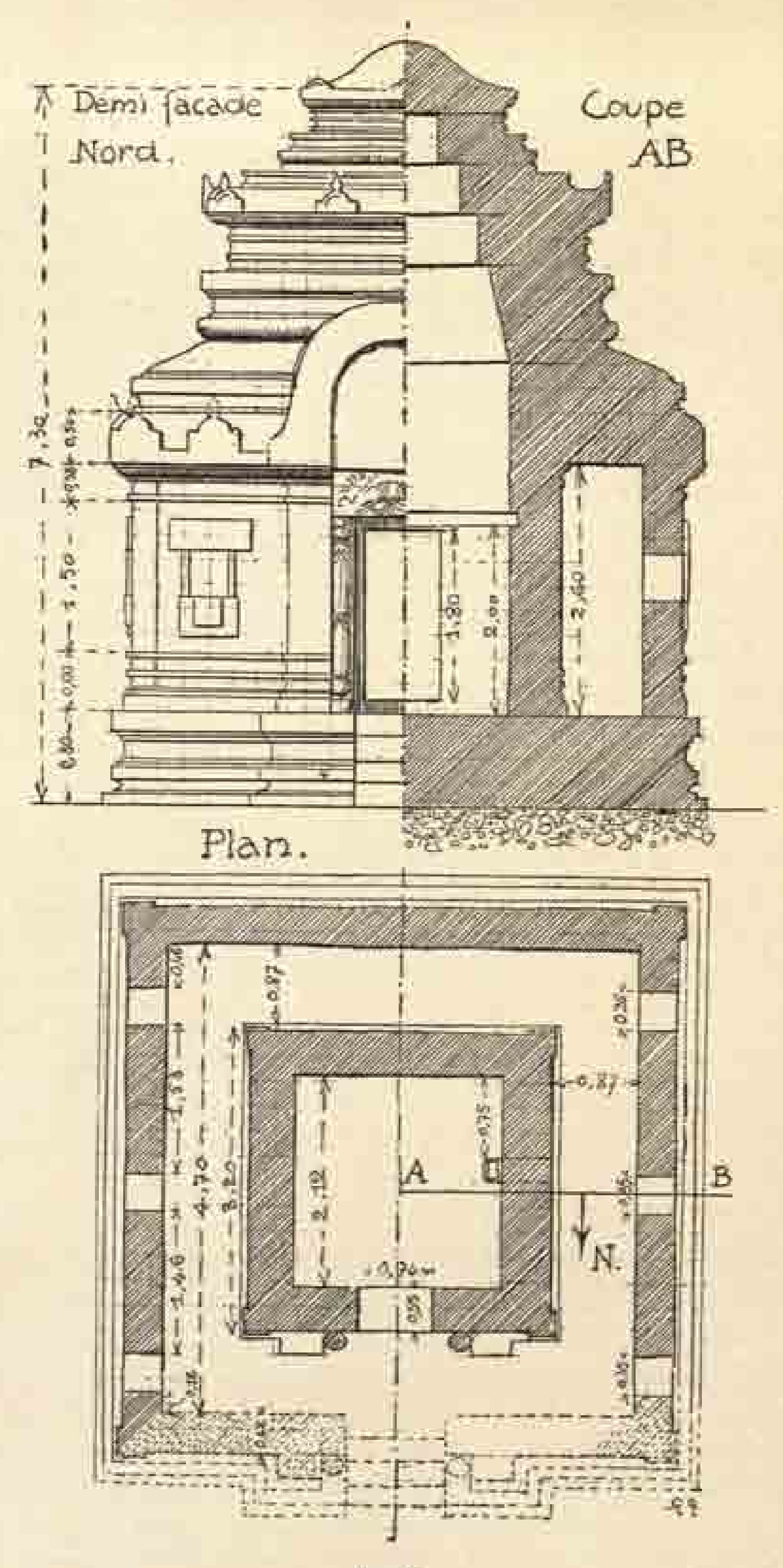


Fig. 85.

Est et Ouest et aussi un escalier d'accès. Il faut cependant dire que je n'ai rien trouvé dans les écroulements me permettant de certifier ce que je n'ai indiqué sur la fig. 35 que pour répondre à ce qui me paraît être la vraisemblance. Ce type de fenêtres qui éclairent le couloir appartient à son tour à l'architecture hindoue. Un faux linteau en léger relief les surmonte. Elles sont flanquées à droite et à gauche, extérieurement, de deux petites colonnettes à section ronde restées à l'état d'épannelage sauf à la fenêtre Nord de la face Est. L'allège fait deux saillies de 0m,02 sur le nu du mur à la façon d'un tapis pendant et dont le décor, comme celui du faux linteau, ne fut pas exécuté. Nous sommes loin, on le voit, du type invariable de la fenêtre khmère simplement entourée d'un cadre mouluré.

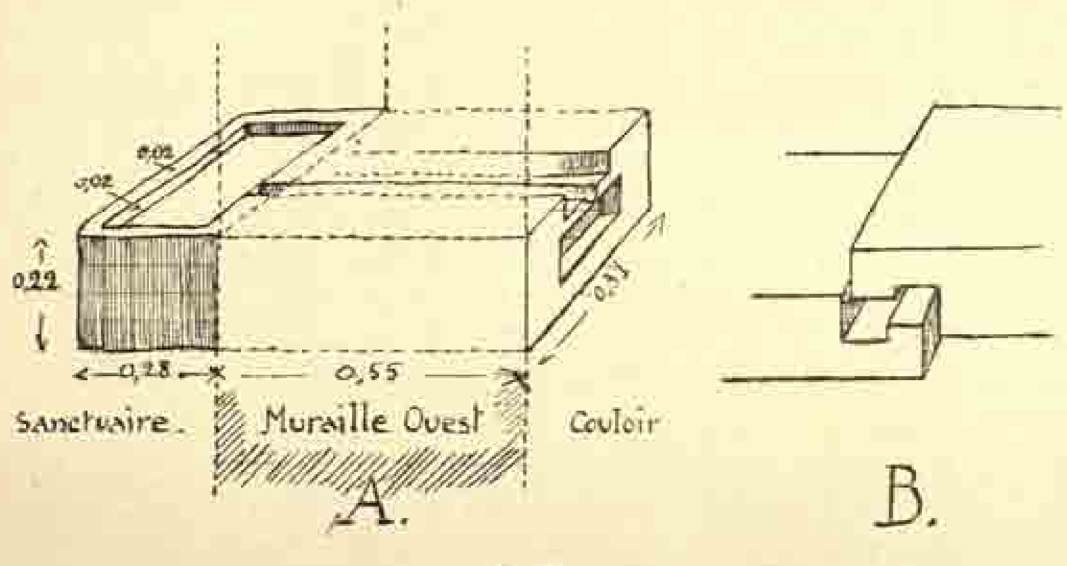


Fig. 36.

La porte intérieure du sanctuaire n'avait pas de pied-droit. Sur la Pl. X, A, on remarque de chaque côté un redent de la plinthe formant socle, que ses bandes supérieures cessent et, au-dessus, le sommet d'une sorte de niche. Dispositif encore unique au Cambodge, à ma connaissance. J'imagine que deux statues de dvârapâlas (?) y trouvèrent place comme les saints en niches de nos cathédrales. Retenons enfin qu'intérieurement, le sanctuaire fermait par deux vantaux tournant sur crapaudine.

A 0m,75 de la muraille Sud intérieure du sanctuaire et à 0m,65 au-dessus du dallage, une pierre curieuse traverse la muraille Ouest (fig. 36 A). Extérieurement, dans le couloir, elle s'arrête au nu du parement, mais montre une mortaise de 0,14 × 0,08 qui indique qu'un appendice inconnu la continuait. Intérieurement, elle dépasse de 0m,30 environ le parement et présente un évidement rectangulaire. Sa face supérieure est creusée en gouttière dont la pente de l'extérieur à l'intérieur éloigne l'idée de somasutra. Je suppose que l'évidement intérieur formait godet peut-être à huile pour l'éclairage et qu'on pouvait alimenter du couloir sans avoir à pénétrer dans la cel-

lule. Et là encore, nous remarquons un détail qui ne reparaîtra plus dans la suite au Cambodge.

Tel est le curieux édifice du Phnom Da connu sous le nom d'Asram Maha Rosei. Sa présence au Cambodge, les détails de sa construction, son décor mouluré et ses formes offrent une importance historique et plastique indiscutable. Il marque un moment, probablement du VIIe siècle, que les tours en brique également d'art hindou ne représentent pas avec plus de détails, ni plus de clarté. Je répète que son état de conservation est précaire. Certaines dalles tiennent encore par miracle : par exemple l'édifice sculpté du tympan (Pl. X). Il serait urgent pour toutes ces raisons d'y effectuer quelques travaux de consolidation de manière à en fixer la ruine. Car du moment où il s'écroulera, les matériaux rouleront jusqu'en bas des pentes et la perte sera irrémédiable.

CHRONIQUE

BULLETIN DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT, XXII, 1922.

L'Introduction contenue dans le premier fascicule d'*Arts et Archéologie khmers* a soulevé les observations de M. Parmentier, chef du Service archéologique de l'École Française. Nous nous en serions alarmés si M. P. s'exprimait au nom de l'École Française dont j'ai l'honneur d'être le correspondant et à laquelle tout mon dévouement et mon admiration sont acquis. Mais nous savons qu'il n'en est rien et que c'est en son nom propre qu'il écrit. Aussi, vais-je prendre soin de me rendre sur le terrain où M. P. nous a lui-même attiré — et de lui répondre.

M. P. semble n'avoir pas voulu comprendre l'Introduction de la présente Revue. L'abordant, avec je ne sais quelles méfiance et arrière-pensée, il y a trouvé tout ce qu'il imaginait que je devais y avoir mis. Du moins on peut le croire, car au lieu d'y lire tout tranquillement les constatations désintéressées qui y sont exposées, il s'est ingénié à y voir je ne sais quelles critiques contre l'École Française et aussi le « parti pris naïf de dénigrer » les travaux de ceux qui nous ont précédés (p. 195).

Tout d'abord, il condamne le texte dont les phrases « creuses et à effet » ne sont pas de son goût, en usant, pour le prouver, de ce système expéditif qui consiste à désorganiser l'une de ces phrases par des points de suspension (p. 195). Après cette leçon de style, il nous fait dire que le Cambodge avait été le plus vaste de tous les états d'Extrême-Orient, ce qui lui permet de nous rappeler que la Chine n'était pas à négliger. Il est vrai. Nous avions écrit que le Cambodge avait été « après la Chine » (p. 1) le plus puissant et sans doute le plus vaste des états d'Extrême-Orient. Il veut croire que nous ignorons que le Buddhisme périclita en Inde tandis qu'il se maintenait au Cambodge. Nous avions simplement dit que ce culte se développa dans ce dernier pays à mesure qu'il prospéra en Inde. Lorsque nous avançâmes que « Angkor n'est qu'une partie du Cambodge monumental » (p. 2), tout le monde, même en lisant vite, aura compris — le contexte étant là qui empêche toute équivoque — que nous écrivions cela pour mettre en valeur la totalité du pays, y attirer l'attention du lecteur, montrer que non seulement il y avait Angkor, mais, *en plus*, huit cents monuments. M. P., lui, a compris le contraire : que nous prétendions qu'Angkor n'était que partie négligeable du Cambodge monumental, exactement la huit-centième partie du Cambodge, écrit-il, page 195, car M. P. est un homme précis.

Dans ce compte rendu de nos deux premiers fascicules et parmi quelques éloges que mes collaborateurs et moi sommes fiers d'enregistrer, M. P. revient par deux fois (p. 196) sur

notre manque de copie et une hâte qui nous pousserait à paraître ventre à terre. Et cela, pourquoi ? parce que nous ne donnons qu'un demi-plan du Ta Prohm de Bàti ! Que veulent dire, je le demande, de pareilles insinuations ? M. P. sait pertinemment que nous ne manquons pas de copie car nous lui avons donné plusieurs preuves écrites que nous ne mettions pas grand empressement à accueillir une grosse cargaison que deux auteurs qu'il connaît bien nous proposaient. Il m'excusera de lui répondre sur ce point avec précision, car il comprendra que c'est le devoir d'une jeune publication comme la nôtre, désintéressée au plus haut point et soucieuse des engagements qu'elle a pris vis-à-vis d'abonnés confiants, de tuer dans l'œuf de semblables allégations, allégations pour le moins hors du domaine d'un compte rendu archéologique. Quant à notre hâte de paraître, hélas ! nos abonnés ont pu constater au contraire notre lenteur. Nous ne nous en excuserons jamais assez et leur donnons l'assurance que nous ne tarderons pas à rattraper le temps perdu.

Maintenant, voyons un peu en quoi notre préface méconnaît les travaux de nos devanciers car ce reproche serait grave s'il était justifié. Je prie le lecteur de revoir attentivement nos pages 7 et 8 ; l'hommage que nous rendons à M. P. lui-même (p. 9). Après en avoir expliqué les raisons et nous être inclinés sur des tombes respectées, nous constatons que vingt tomes du Bulletin de l'École Française : « tout le monument des connaissances sérieuses que l'on possède sur l'Extrême-Orient » (p. 7) ne renferment pas « dix articles, monographies ou notes sur l'ethnographie, l'art architectural et les autres arts du Cambodge » (p. 7). Voilà ce que M. P. considère comme une attaque. Y a-t-il plus de dix articles sur l'art khmer dans ces vingt tomes ? Non, il n'y en a pas dix. Le Bulletin est-il une publication d'art khmer ? D'après ses statuts, l'École Française est-elle uniquement une école d'art khmer ? Qui peut donc lui reprocher de donner à l'art extrême-oriental en général et khmer en particulier une place compatible avec les préoccupations multiples et infiniment variées qui sont les siennes ? Et puisque nous constatons ce qui est, que veut dire l'observation de M. P. ? Car enfin, si les Directeurs successifs de cette Institution avaient estimé devoir accorder plus de place à l'art khmer, ils l'auraient pu, en mettant, par exemple, à contribution les hautes compétences en la matière de M. P.. Or, si du point de vue historique, linguistique, ethnographique, etc... dix articles d'art khmer en vingt ans suffisent, M. P. contestera-t-il que, du point de vue artistique, histoire de l'art, archéologie monumentale, dix articles en vingt ans, ce n'est vraiment pas assez ?

M. P. nous signale encore que l'*Inventaire* de L. de Lajonquière nous précède dans l'étude des monuments du Cambodge. L'avions-nous passé sous silence ? Non. Cet ouvrage fut spécialement cité p. 9 de notre Introduction. Et vraiment M. P., au lieu de nous rappeler inutilement à l'ordre, aurait dû nous savoir gré de ne pas nous être appesantis sur cet Inventaire à propos duquel nous fûmes heureux de signaler en exemple, celui que M. P. a dressé des monuments chams. Je demande donc au lecteur instamment de revoir notre Introduction. Cela m'évitera d'insister. Il y verra en particulier qu'elle ne renferme que des éloges à l'adresse de M. P. Je reconnais volontiers que sa critique fut sur ce point indulgente : elle les a laissé passer.

II

Dans le même bulletin (XXII, p. 389) paraît une lettre que j'avais envoyée au Directeur de l'École Française et une réponse à cette lettre. Je ne pensais pas que cette réponse pourrait être une attaque. Qu'on en juge.

Comme le rédacteur du *BEFEO*, XXI, paru fin 1922, avait avancé à plusieurs reprises que jamais, avant M. Parmentier, aucun autre auteur n'avait reconnu au Cambodge une

architecture antérieure au VIIIe siècle et différente de l'architecture khmère proprement dite (p. 74 s. s.), j'ai cru devoir rappeler, dans cette lettre respectueuse, que j'avais exposé ces faits dans le chapitre XXIV de mes *Recherches sur les Cambodgiens*, parues en avril 1921. Étant donné la juste et grande autorité qu'exerce le Bulletin dans les milieux spécialistes et parmi les érudits, j'estimais que cette annonce du monopole de M. P. était une inexactitude et une assertion susceptible de retirer de l'intérêt à mon ouvrage.

Dans la réponse à ma lettre, il est dit d'abord que je n'ai consacré à cette architecture qu'une vingtaine de lignes. C'est inexact. C'est le rédacteur du Bulletin qui a rédigé sa description en une vingtaine de lignes (p. 75 et 76). Ma description et la discussion qu'elle comporte occupent, dans mon ouvrage grand in-8, les pp. 343, 344, 345, 346, 347. Je les reprends p. 349 et y reviens de nouveau au cours des pages suivantes.

En second lieu, on me dit que M. P. avait déjà exposé ce sujet aux pp. 479 et 480 du tome II de son *Inventaire descriptif des monuments du Champa*. C'est encore inexact. Que le lecteur relise ces pages. Le mot hindou n'y est pas écrit une seule fois, la filiation de cette architecture avec celle de l'Inde n'y est nullement envisagée, ni même suggérée, et le phénomène qui explique l'apparition et la cessation de cet art du VIe au VIIIe siècle n'y est pas pressenti. D'ailleurs, si M. P. avait pressenti ce phénomène, jamais il n'aurait pu donner à cet art parfait, si profondément étranger et d'un destin si court au Cambodge, l'épithète au moins deux fois inexacte de « primitif khmer ». Ce n'est donc bien, comme ma lettre le signalait aussi, *qu'après la publication de mon ouvrage* que M. P. a transformé radicalement sa façon de présenter cet art « primitif khmer » ; en a montré les antécédents hindous *pour la première fois*, et, chose curieuse, à l'aide des mêmes références que moi *et à peu près dans les mêmes termes*. Si on le conteste encore, je mettrai sous les yeux du lecteur les deux textes en vis-à vis et il jugera. Qu'il y ait coïncidence, je l'admets. Néanmoins la question demeure bien telle que je l'ai posée : d'autres auteurs que M. P. ont reconnu l'art antérieur au VIIIe siècle, l'ont décrit, en ont discuté en dehors de M. P. et en d'autres termes, et ont montré sa filiation hindoue d'une part et les différences profondes qui le séparent de l'art khmer postérieur, d'autre part.

On répond à cela en me faisant remarquer que, moi-même, j'avais prétendu découvrir la petite tour en latérite de Hanchei dont je me suis servi précisément pour démontrer les caractéristiques hindoues de l'architecture en question. C'est évidemment ne pas répondre car si j'ai eu tort, mon tort ne fait pas que le rédacteur du Bulletin ait eu raison. Je vais toutefois répondre à cette incrimination et éclairer mon cas.

J'ai écrit en effet que cette tour d'Hanchei n'avait pas été signalée avant moi. Si le lecteur veut bien revoir ma phrase p. 347, il verra que j'ai aussitôt tempéré mon assertion par l'incidente « que je sache ». Il y a loin entre cela et les affirmations deux fois répétées du *BEFEO* que personne n'aurait signalé en dehors de M. P. les formes spéciales de l'architecture khmère antérieure au VIIIe siècle. J'ignorais le nom de cette tour. M. Aymonier en parle incidemment en deux ou trois lignes dans sa description d'Hanchei (*Cambodge*, p. 338) sous le nom de Kuk Prah Theat. Mais le lecteur doit savoir que *l'Inventaire* n'en souffle mot ni M. P. lui-même dans son *Complément à l'Inventaire, BEFEO, XIII*, p. 13, complément où M. P. cependant parle d'Hanchei ! Ce n'est que dans un autre tome du *Bulletin*, XVI, V, p. 98 que ce dernier auteur mentionne la tour, *en deux lignes*. Je reconnais donc avoir mal cherché dans deux ouvrages datant l'un de 20 ans, l'autre de 10, n'avoir pas trouvé les quelques lignes insignifiantes consacrées à ladite tour et le lecteur voudra bien reconnaître de son côté que mon « que je sache » pouvait l'avoir mis en éveil sur mon information insuffisante.

En tout cela, l'important est de savoir si mon oubli a causé préjudice aux auteurs oubliés, dans le sens où j'ai abordé la question et si je me suis paré du vêtement des autres. Je n'ai

pas besoin de dire que ni M. Aymonier, ni M. P. n'ont décrit cette tour, *n'ont même ébauché une description sommaire* de cette tour. Ni l'un ni l'autre n'ont donné, soit un croquis (comme moi, fig. 171 A, *Recherches*), soit une photographie (comme moi Pl. XLVIII, C); *n'ont fait la moindre allusion à l'allure dravidienne* de ce monument. En conséquence, ce que j'ai exposé, c'est bien moi qui l'ai trouvé; la valeur historique de ce petit édifice, mes devanciers ne l'ont pas mise en lumière. De quoi donc me suis-je approprié? En revanche, le rédacteur du *Bulletin* peut-il prétendre que tout mon chapitre XXIV des *Recherches* lui ait échappé? Et s'il lui a échappé, il n'en reste pas moins vrai qu'il existe et traite d'une architecture antérieure, au Cambodge, à l'art khmer proprement dit, en dehors de M. P. Aussi était-il légitime que j'attirasse sur mon argumentation, l'attention du chercheur soucieux d'étudier cette forme d'art, car il est bien évident que sur la foi du Bulletin, ce lecteur n'ouvrirait pas mon livre. Pourquoi donc les auteurs écriraient-ils, si ce n'est pour être lus?

III

Dans le tome XXIII du *BEFEO*, p. 413 ss., M. P. donne le compte rendu de notre fascicule 3. Ce compte rendu est des plus élogieux. Il me plait infiniment de le reconnaître ici et d'en remercier son auteur, d'autant plus que le fascicule était entièrement de ma main. Examinons ce compte rendu.

En bref, voici. D'après M. P. je me fais le propagandiste d'une doctrine : l'unité de l'art khmer, sa fixité. Pour moi, depuis ses origines cet art est un et indivisible, il n'évolue pas. Et je ne vois pas cet art immuable seulement du VIe au XIIIe siècle, je prétends qu'il est resté tel jusqu'à nos jours. Cela est tellement vrai que mes fonctions de directeur des arts cambodgiens — on se demande ce qu'elles viennent faire ici ! — n'ont d'autre argument que cette doctrine, ni d'autres buts que de la faire triompher (p. 413).

En ce qui concerne mes fonctions, les buts et les moyens de mon service, je suis prêt à répondre à M. P. quand il le voudra, comme il le voudra. Mon collègue, M. Necoli a exposé ici même en quoi consistait l'enseignement des arts cambodgiens et le lecteur relira ses articles pour y chercher l'enseignement dogmatique de l'art khmer fixé et immobile depuis seize siècles. Voyons donc maintenant ce que vaut ce dogme.

Sur quoi M. P. s'appuie-t-il pour m'en dénoncer victime? Il l'a posé à priori dès les premières lignes de son compte rendu, p. 413. Puis p. 415 au sujet de mon « Essai sur l'architecture classique khmère » et des conclusions que j'ai essayé d'en tirer, il écrit que je pars d'une idée préconçue : je veux que l'art khmer soit un et je m'ingénie à expliquer les différences que je ne peux nier. Preuve : j'explique la différence de deux tours en disant que l'une peut être bien construite au VIIIe siècle et l'autre mal construite quatre siècles plus tard. Cette phrase a beaucoup frappé M. P. car, p. 417, revenant pour la troisième fois sur ma doctrine de l'unité absolue de l'art khmer il s'en sert à nouveau, mais lisez de quelle façon : « M. G. ne voit dans les différences nettes qu'il lui est impossible de ne pas constater que de simples inégalités d'exécution ; un artiste du VIIIe siècle fera le même édifice que celui du XIIe s'il a le même talent. » La deuxième fois, M. P. me fait donc dire quelque chose de tout à fait différent que la première et de contradictoire, car s'il s'agit d'inégalité d'exécution, pourquoi citer en exemple deux tours semblables au VIIIe et au XIIe? Ici et là, il renvoie à ma p. 236. Relisons-la. Après avoir étudié le temps passé à la construction d'un temple, je termine de la façon suivante : « Ces considérations ne sont pas inutiles. L'évolution de l'architecture khmère, en ce qui regarde les plans et les éléments successivement innovés, ne nous permet pas, comme dans nos cathédrales, d'évaluer autrement que nous venons de le faire, *la durée de construction d'un temple.* Nous ne cataloguons pas pour nous guider des transformations distinctes et

logiques comme celle du roman en ogival primaire, secondaire et flamboyant; ni de chantiers de l'époque ogivale continuant avec leurs formules contemporaines un bâtiment commencé dans le style du siècle précédent. Les grands temples khmers sont d'une seule venue. Sans doute, dans beaucoup de groupes et autour d'un noyau central de trois tours, nous reconnaissons deux, trois tours ajoutées et d'un travail plus grossier. Mais rien ne nous argumente pour placer entre ceci et cela une période de dix ans plutôt qu'une de cent ans. Une tour peut être bien construite par de bons ouvriers au VIIIe siècle et une autre manquée par une main-d'œuvre malhabile quatre siècles plus tard. Le Prah Vihear est aussi bien construit sinon mieux qu'Angkor Vat sur beaucoup de points, et il est antérieur. »

Que tirera de ce passage le lecteur impartial? que le temple est construit rapidement, que dans un temple on ne trouve pas de styles divers, qu'on reconnaît parfois des tours grossières et qu'il est impossible d'évaluer le temps qui sépare ceci de cela (tout le monde a bien lu « dans un même temple ») et qu'on pouvait mieux construire au VIIIe siècle qu'aux siècles postérieurs — ex : Prah Vihear. C'est tout. Je demande où est en cela formulée une doctrine de l'art khmer immobile : je ne parle d'abord que des plans, ensuite que d'un temple. Et dans ce temple je retiens la construction, la façon de construire, la facture. M. P. en citant la première fois ce passage l'a appliqué à tout l'art khmer alors que je ne parlais que des plans, que d'un temple. Et en le citant une deuxième fois, il l'a complètement faussé car il est clair, indépendamment de la contradiction que M. P. y a introduite, que dans aucun cas ma proposition ne veut dire qu'un artiste du VIIIe siècle fera le même édifice que celui du XIIe s'il a le même talent. L'inverse seul serait possible, car comment un artiste du VIIIe siècle pourrait-il faire la même chose que l'inconnu qui ne viendra que quatre siècles après lui !

Tel est donc l'argument unique, la seule preuve que M. P. donne pour justifier la doctrine de la fixité de l'art khmer dont il me gratifie. Et cet argument dérisoire, cette preuve inexistante n'ont été saisis par M. P. qu'en lisant mal ce que j'ai écrit une première fois, en le dénaturant une seconde et en étendant à tout l'art khmer ce que je n'ai dit que des plans ou d'un temple et de la construction de deux tours. A supposer que M. P. ait mal compris cette phrase il en est beaucoup d'autres dans le même article qui contredisent cette théorie de l'unité de l'art khmer que M. P. me prête. J'annule donc purement et simplement l'argument sur lequel M. P. a assis ma mirifique doctrine. Une question subsiste que je lui pose : le temple khmer n'a-t-il pas été construit rapidement ; d'une façon générale, n'est-il pas d'une seule venue, abstraction faite des repentirs ou des différences d'exécution ; y voit-on, comme dans les cathédrales, plusieurs aspects tranchés à la façon du roman et de l'ogival, aspects qu'on puisse appeler styles, arts? Peut-on dire, par exemple, des bas-reliefs Nord-Est d'Angkor Vat qu'ils furent exécutés postérieurement à ceux de la face Ouest et non en même temps mais par des sculpteurs très inférieurs? Je ne le croirai que si on me le démontre puisqu'il est manifeste par ailleurs que des artisans de toutes catégories travaillaient en même temps, et je le répète, car il faut être précis : dans un seul temple.

Ma doctrine de la fixité de l'art khmer ne repose donc plus sur rien de tangible et elle n'apparaît plus que comme une affirmation de M. P. Or ayant ainsi préparé la discussion, tel un chirurgien son champ opératoire, M. P. en arrive où il voulait : discuter la critique que j'ai faite ici, I, fasc. 3, p. 302 de son article « *L'Art d'Indravarman* ». Au lieu de reprendre en toute liberté les faits et les considérations que j'ai respectueusement opposés à la thèse que renferme *l'Art d'I.*, ce qui eût été loigque, scientifique et consciencieux, que dit M. P. (p. 417)? Il dit qu'avec ma théorie doctrinaire de la fixité de l'art khmer, il m'est impossible d'accepter la thèse de l'*Art d'I.* puisqu'elle démontre précisément une époque et une forme de l'art khmer. Je suis incapable de comprendre, va-t-il jusqu'à avancer p. 414. Et me voilà ou incompréhensif ou malhonnête puisque, plutôt que de tendre vers la vérité, je n'ai que la pré-

occupation étroite d'imposer ma doctrine. En fin de compte, tout le monde comprend que pour que ma position soit tout à fait fausse au bénéfice de la sienne, M. P. me fait l'apôtre d'un dogme dénué de tout sens commun. Aussi a-t-il été imprudent en s'avançant si loin. Il me sera plus facile en effet de sortir de l'impasse où il a cru m'enfoncer et où je veux toutefois garder quelques instants le lecteur avec moi.

Car, avant d'aller plus loin, je demande ce que tout cela est venu faire dans le compte rendu de M. P. ? Que je sois l'homme d'une doctrine ou non, il y a un art d'Indravarman ou il n'y en a pas. S'il y en a un et tel que M. P. l'a défini, M. P. n'a qu'à annuler simplement par des arguments et la citation de faits précis la documentation que je lui ai opposée concernant les plans, les formes, les proportions, etc... Et s'il n'y a pas d'art d'Indravarman tel que l'a défini M. P., ma doctrine ne triomphera pas du tout pour ça, car l'art khmer peut être mouvant, comme tous les arts, présenter des formes diverses *sans qu'il y en ait une qui corresponde au règne d'Indravarman, naisse et disparaisse avec lui.*

Eh ! bien, c'est cela exactement que j'ai exposé dans ma critique de l'article de M. P. J'ai montré des formes, des procédés, des proportions, des plans qu'il présentait comme propres au règne d'Indravarman alors qu'on les trouvait un et deux siècles avant et après ce règne. M. P. n'a pas répondu à cela — et mon dogme n'a rien à y voir. Il n'a répondu qu'à deux ou trois autres points sur lesquels je vais revenir. Il s'ensuit que la présence d'un art propre à Indravarman — qui dit « art » dit plus que « style » — n'est pas démontrée, car si cet art renferme des éléments organiques ou des décors antérieurs et postérieurs au règne de ce monarque — (ce que j'ai montré et ce que de nouveaux travaux poursuivis depuis la publication de ma critique me permettront de développer prochainement) — cet art n'est pas celui d'Indravarman et il importe de l'enfermer dans des limites autres que celles qu'a proposées M. P. Cela ne diminue en rien le travail de cet éminent auteur et du moins sur un tel sujet est-il facile de s'expliquer.

Telle est, je crois, la question. On peut toutefois la saisir autrement. Dans ma critique en effet, je n'ai pas contesté tous les arguments de M. P. Il se peut et admettons-le pour le moment, que certains éléments soient propres au règne retenu. Pourquoi s'encombrer dès lors de ceux qui ne le sont pas et que j'ai cités ? Pourquoi nous parler d'un plan de tour et de pilastres d'angle qui remontent au VII[e] siècle ? (voir mon plan *AAK*, I, p. 303) On devine la réponse. Parce que les caractéristiques qui restent ne suffiraient peut-être plus à déterminer une forme d'art bien particulière. N'étant plus subjugués par le nombre et la diversité des inventions d'Indravarman, nous serions tentés de voir en d'autres époques les étapes évolutives de l'art khmer, de faire appel à des faits plus importants et plus probants. Mais non. Nous avons un dogme. L'art khmer est fixe. Et M. P. ne dit pas : style d'Indravarman ; il ne dit pas « L'Art khmer sous Indravarman ». Il suggère par son titre et ses démonstrations que voilà un art dans l'art khmer : un art qui vaut d'être retenu, le plus parfait.

Les études de l'art khmer sont à leurs débuts. Il n'importe pas à M. P. de commencer un examen si complexe par de larges divisions commandées par de grands faits historiques, peut-être des régions, sûrement par l'apparition au VIII[e] siècle d'un moyen de construire nouveau : le grès. Il est tombé sur Indravarman, *une période de douze ans* qu'il a extirpée de cinq siècles ? Demain, Sûryavarman. De dix ans en dix ans, on découpera une rondelle à ce saucisson. Et parce que je suis moins téméraire que lui, que tout de même il m'est impossible de voir si petit et avec cette mécanique précision, je suis l'apôtre de la fixité de l'art khmer, pour moi l'art khmer n'évolue pas. Et en fin d'analyse ne pas accepter les yeux fermés les divisions de M. P. c'est nier l'évolution de l'art khmer.

Voilà mon dogme retrouvé sous lequel j'avais ci-dessus convié le lecteur à demeurer avec moi quelques instants. Il convient que nous en sortions enfin bien que M. P. nous y ait liés.

Je m'excuse ici de parler de mes travaux, mais j'y suis obligé. Ils portent tous les titres modestes de « Recherches ; essais ; promenades ». Je cherche, je tâtonne en tous sens : quelle est la doctrine qui les inspire ? A la seule lecture du présent fascicule, le lecteur a constaté que je mets en lumière la période hindoue du VII-VIII siècles. (L'Art hindou au Cambodge), je montre l'évolution du type et du costume du Buddha (Essai sur le Buddha khmer) et je précise les écoles du Nord-Est dans le temps et dans l'espace (La région du Nord-Est et son art). Il y a un an, dans notre fascicule 3, tome I, j'ai esquissé la division tripartite du Cambodge monumental, montré l'art méridional remplacé par l'art du Nord-Ouest, lequel féconda Angkor et s'épandit dans l'Est et le Nord-Est du pays. Voilà tout de même de singuliers travaux et de bizarres démonstrations pour un doctrinaire de l'unité et de l'immobilité de l'art khmer ! Il y a quatre ans, dans mes *Recherches*, étant moins avancé j'allais moins loin, je n'en ai pas moins exposé au chapitre XXIV que l'art indo-khmer cessait au VII-VIII siècle pour laisser place à l'art khmer proprement dit. Le lecteur aura vu qu'au cours du paragraphe II de cette présente chronique M. P. avait prétendu au monopole de cet art antérieur, mais que cette assertion n'était pas suffisante pour démontrer que j'ignorais l'art en question, quoiqu'il persiste à vouloir le faire croire dans le nouveau compte rendu que j'analyse ici. Dans mon livre « *Angkor* », terminé en 1922, chacun peut lire que j'ai consacré tout un chapitre à l'évolution de l'art métropolitain du Bayon à Angkor Vat. Non seulement j'ai montré l'Art khmer mouvant dans le temps, ce qui crève les yeux, mais *pour la première fois* j'ai établi dans mon « Essai sur l'Architecture classique » que cette architecture classique avait été, aussi, mouvante dans l'espace (Régions du Nord-Ouest, d'Angkor, et du Nord-Est) : revoir mes cartes, p. 252, 255, 265, 271. Comment M. P. peut-il oublier tant d'écrits, comment peut-il insinuer dans l'esprit du lecteur que mon information n'est qu'au service d'une doctrine pour moi sacrée : l'unité, la fixité de l'art khmer ?

Je veux croire que mon honorable contradicteur manque absolument de mémoire, ou que son assertion résulte d'une méprise, de deux méprises :

Première méprise. — J'ai publié dans cette Revue des études sur la psychologie de l'artisan khmer. J'y ai démontré la fixité du tempérament artiste khmer, de ses moyens de travailler, de composer. J'ai montré qu'aujourd'hui encore les procédés étaient semblables : sculpture, fonderie, etc... J'ai mis en lumière une habileté technique extraordinaire qui ne s'est jamais démentie. Où a-t-il été question de l'unité de l'art, de son absence d'évolution ? Au contraire dans ma première étude, j'ai fait allusion à la transformation de cet art sous l'influence siamoise et même celle de Louis XIV ! Me suis-je trompé ? Que M. P. le démontre. D'ailleurs ces études n'ont trouvé sous sa plume que des éloges dont je suis fier.

Deuxième méprise. — Il est vrai que jusqu'ici je n'ai pas donné de noms aux périodes diverses de l'art khmer. Dans mes *Recherches*, j'ai d'abord suivi l'histoire. Plus tard, j'ai suggéré des régions. Je cherchais, voulais me rendre compte — qui m'en fera grief ? — et je me suis réservé. Je me suis réservé et j'ai bien fait. Qui aurais-je pu suivre en l'occurrence ? M. P. — Or, depuis dix ans, M. P., dans chaque *BEFEO*, nous annonce un travail sur l' « Art primitif khmer », c'est-à-dire l'art antérieur au VIII siècle ; depuis dix ans, il nous prie d'attendre, émet des thèses que doit justifier le travail annoncé. J'attends, mais me refuse à donner un nom à ce qu'il s'agit précisément de démontrer. Bien m'en a pris car après dix ans, M. P., p. 418 et 420 (en note 2) nous apprend que l' « art primitif khmer » va bientôt paraître, mais — coup de théâtre — qu'il s'appellera art Indo-khmer ! Bien. Mais comment un art, durant dix ans qu'on l'étudie peut-il paraître *primitif* et *khmer* pour être reconnu, après ces dix années, *hindou* et *khmer* ? M. P. est donc bien mal inspiré lorsqu'il laisse entendre que je me méfie à tort et en vertu d'un dogme, de sa terminologie et lorsque, parlant de cet art antérieur au VIII siècle dans mes *Recherches*, p. 344 ss. j'ai préféré le laisser sans

nom plutôt que de lui donner celui de « primitif khmer », puisque je démontrai qu'il n'était ni primitif, mais déjà très savant et très évolué, ni khmer, mais hindou. Depuis, j'ai fait acte d'énergie et moi aussi, j'ai baptisé cet art ainsi que j'en ai informé M. Finot, par la lecture d'un mémoire, en janvier 1924, mémoire qu'on trouvera dans notre prochain fascicule. En somme, jusqu'ici, M. P. ne m'a pas convaincu de la sûreté des noms dont il se propose de baptiser chaque tournant de l'art khmer — ou tournant supposé. Il se pourrait bien que « l'art d'Indravarman » ne soit pas plus correctement dénommé que « l'art primitif khmer » et même, l'avenir nous l'apprendra peut-être, que « l'art indo-khmer ». Il appartiendra en effet à M. P. de bien nous montrer ce que l'art en question offre de khmer, pour mériter l'épithète « indo-khmer ». Nous l'attendrons cordialement, à ce nouveau petit tournant.

Veut-on encore un exemple? p. 419 M. P., exposant l'évolution de l'art du grès, en appelle la première période l'art de Yaçovarman. Je dénonce encore ce que je crois une erreur puisque, dans cet art, M. P. comprend le Bayon et Bantéai Chhma. Il veut que ces deux temples soient contemporains (p. 416). Il ne le démontre pas bien entendu et il est je crois, le seul de son avis. J'ai donné, sur l'antériorité de Bantéai Chhma beaucoup d'arguments. Et le lecteur trouvera dans un prochain *BEFEO* une note confirmant l'opinion d'Aymonier, qui m'avait précédé dans cette recherche de l'ancienneté du grand temple du Nord-Ouest, note d'après laquelle Bantéai Chhma apparaît comme la troisième métropole de Jayavarman II : Amarendrapura, construite dans la première moitié du IXe siècle, donc 50 ans environ avant le Bayon. Or toutes les compositions décoratives du Bayon y sont déjà, les tours à 4 visages, le type et le costume des apsaras, etc... En conséquence si l'on veut donner un nom à cet art, c'est celui de l'inventeur qui lui convient : Jayavarman II et point celui du copiste, Yaçovarman. A supposer que la note que j'annonce ne soit pas convaincante et que le doute subsiste encore sur l'antériorité de Bantéai Chhma, on voit combien les noms de baptême royaux de M. P. sont délicats à employer, douteux et sujets à revision.

Veut-on encore un exemple? Dans son art d'Indravarman, M. P. a compris Bantéai Srei. Il en a même donné une monographie. Je lui ai répondu que les 3 tympans superposés des bibliothèques se retrouvaient plus tard, au Phnom Chiso. Une nouvelle étude, le dégagement de Bantéai Srei ont révélé un temple extraordinaire que M. P. n'avait pas du tout, dans sa monographie, montré tel ; un temple d'une beauté d'exécution unique, très supérieure à celle d'Angkor Vat, avec des types d'apsaras particuliers et des inscriptions qui prouvent que cet ensemble n'est pas du tout d'Indravarman — mais de Sûryavarman! Il s'apparente étroitement au Prasat Khna Thom de Kompong Thom et au Khléang Nord d'Angkor Thom. Il faut donc amputer l'art d'Indravarman de ce monument étonnant ; rendre à Sûryavarman les trois tympans superposés, conception, ai-je dit, qu'on trouve au Phom Chiso, précisément œuvre de Sûryavarman. Enfin, comment M. P. qui est un esprit scientifique formé à bonne école a-t-il pu arrêter une forme d'art, en isoler les caractéristiques, l'avoir fait commencer et finir *en douze ans et à des dates précises*, alors qu'au moment où il a rédigé son étude, il ne connaissait pas tous les monuments du Cambodge, ni Bantéai Chhma, ni tous les groupes du Nord-Est, Koh Ker, Prah Vihear, Phnom Sandak? Était-il sûr que, parmi ces édifices, une tour datée par un texte ne le contredirait pas? Et s'il avait connu les groupes du Nord-Est, de constater que sous Sûryavarman, deux thèmes bien distincts furent en honneur : le fronton à bandeaux plats et coquilles, et le fronton classique curviligne à Nâga — l'aurait sans doute rendu plus circonspect. Avant de donner aux rois des paternités dangereuses, il aurait peut-être fait ce que j'ai tenté : recherher des régions. Car si je lui conteste l'art d'Indravarman avec des arguments qu'il n'a point détruits, l'art de Yaçovarman, etc... j'attends qu'il me conteste les écoles du Nord-Est.

Veut-on encore un autre exemple et un argument de plus contre l'art d'Indravarman qui

ne figure pas dans ma critique ? Malgré la stèle de Sdok Kak Thom, le doute subsiste et augmente même quant au fondateur du Bayon. M. Aymonier est un de ceux que j'écoute lorsqu'il suggère que le Bayon a été commencé par Indravarman et que Yaçovarman n'en aurait construit que la tour centrale (Cambodge, III, 472-475). Tout en effet semble confirmer cette hypothèse et M. P. lui-même a récemment découvert que, précisément, le massif central du Bayon avait été fait après coup. C'est Indravarman donc qui aurait inventé et tracé Angkor Thom. En conséquence, si l'on veut donner à un roi le bénéfice d'un art, pourquoi choisir des tours en briques à caractéristiques contestables, alors que ce roi semble avoir construit toute une ville, généralisé l'emploi du grès, procédé de construction encore nouveau à l'époque ; une ville extraordinaire et unique et d'une architecture de laquelle tout le reste de l'art du grès découlera en se perfectionnant. En outre, la construction d'une métropole — voilà un geste royal ; une œuvre dont l'exécution a pu être poussée grâce à l'influence personnelle et au prestige du monarque. Tandis que les dix ou quinze tours de l'îlot Roluos, Bakong, Lolei, etc... purent n'être que les œuvres d'une école locale. Je ne prétends rien ici : je suggère. Que le doute soit seulement possible sur le rôle d'Indravarman dans la création d'Angkor Thom, ce doute doit suffire pour empêcher d'inscrire à l'actif de ce monarque des tours de second plan malgré l'excellence de leur facture, puisqu'il est peut-être possible de lui restituer une conception grandiose — imparfaite sans doute — mais d'une importance décisive dans la destinée de l'art qui nous occupe.

J'ai dit plus haut qu'étiqueter « art de Yaçovarman » l'art d'Angkor Thom serait aussi bien, et à mon sens, une erreur. Dire « art d'Indravarman » en serait encore une autre, puisque Bantéai Chhma, certainement antérieur à Angkor Thom, innove toutes les formules qu'Angkor Thom exploite et perfectionne. Aussi, lorsque M. P. écrivit son *Art d'Indravarman* et bien qu'il affirme ne pas croire à l'antériorité de Bantéai Chhma, ces dernières considérations ne pouvaient l'embarrasser et il a volontairement fermé les yeux sur la possibilité : Indravarman fondateur d'Angkor Thom : possibilité remarquablement envisagée et circonstanciée, je le répète, par M. Aymonier. Donc, en 1919, M. P. a bien risqué de choisir, parmi les œuvres d'un monarque, les moins importantes et les moins typiques ainsi qu'on vient de le voir. Et son imprudence, déjà grave à l'époque, me paraît bien devoir sous peu, et sous les coups de certains faits nouveaux dont je viens de donner une idée, indépendamment de ce que j'ai exposé dans mon compte rendu, préparer la faillite du titre que j'incrimine et du mode de division de l'art khmer préconisé par M. P. Au moins, la division par grandes époques historiques que j'ai suivie d'abord ; puis cette recherche des régions que j'ai proposée ne me paraissent pas soumises à tant de contestations. Les points cardinaux ne changent pas de place avec le temps. Et quelles que soient les surprises que nous réserve encore la liste dynastique des anciens rois, les nouveaux faits historiques que révèleront peut-être les inscriptions à découvrir, les temples du Nord-Est ne changeront pas de région et si école du Nord-Est il y a, comme je l'ai montré, elle sera toujours l'école du Nord-Est et l'évolution, la diversité de l'art khmer en seront tout aussi bien démontrées.

M. P. qui a la manie des baptêmes, me reproche la maladie des classifications (p. 414). Il n'est pas le premier, ajoute-t-il, à le constater. Il doit faire allusion à un passage de la critique de mes *Recherches* qu'a publiée M. Finot dans *BEFEO*, XXII, p. 189. Avec plus de doigté, notre éminent Directeur avait en effet remarqué que j'ai un goût très vif pour les classifications. Je ne m'en cache pas et il ne me sera pas difficile de justifier ce goût. J'essaye de voir clair, le lecteur fait de même. Mes classifications ont pour but de simplifier les choses, de me rendre compte en un coup d'œil de l'ensemble d'une question, de proposer un langage où tout le monde se ralliera après discussion. Je prétends que celui qui aura étudié les tableaux que j'ai donnés pp. 238, 241, 243, 244 de notre fascicule 3, tome I, saura à quoi s'en tenir

en quelques heures sur les plans des éléments architecturaux des temples khmers. Ainsi ai-je fait dans mes *Recherches* en ce qui concerne les types de temples, la sculpture, les procédés de sculpture. Dans le présent fascicule, M. P. en voyant notre étude de la céramique, se sera écrié « encore une ! » avec un sourire méphistophélique. Eh oui, encore une. Ainsi ferai-je demain s'il le faut. J'ai toujours soin de prévenir qu'il s'agit d'un procédé de travail, d'une mise au point provisoire. S'appliquer à simplifier un sujet, à en montrer les contours les plus accusés, à favoriser la mémoire visuelle et la mémoire tout court, surtout en présence d'un art aussi complexe que l'art khmer, est une méthode de travail et de propagande qui vaut bien celle de le compartimenter en monographie isolées, un jour Vat Phu, un autre jour Vat Nokor ; ou d'en appeler une tranche « art primitif » dix ans durant sans jamais en parler, et une autre tranche « art d'Indravarman » prélevée trois ou quatre siècles après. Et puisque M. P. oppose nos méthodes respectives (p. 417, 421) le lecteur choisira et appréciera.

Mais faut-il que la classification proposée soit logique. Que reproche M. P. à celle que j'ai tentée concernant les plans des éléments architecturaux khmers ?

En premier lieu, qu'elle incorpore les monuments antérieurs au VIIIe siècle. Le titre de mon travail est « Essai sur l'architecture classique khmère ». Dans le fameux passage de la tour qu'a incriminé M. P. et dont j'ai plus haut fait justice, c'est du VIIIe siècle que je pars. Et si deux ou trois fois, j'ai cité des tours antérieures au VIIIe siècle on en trouvera ci-dessous les raisons. Voyons les autres critiques exposées par M. P.

1° — Que ma classification tienne compte des plans. — M. P., qui est architecte, se scandalise qu'une classification architecturale tienne compte des plans. Pour un peu, si je comprends bien un passage de sa p. 415, le plan ne signifie plus rien en art khmer !

2° — Qu'elle ne tienne compte que des plans. — M. P. a-t-il autre chose à nous donner ? La moitié des monuments sont écroulés, ce que j'ai dit, mais du moins en voit-on les plans. J'ai exposé que le plan *était tout ce que nous avions d'accessible et de certain pour le moment*. Par ma classification, je ne promets pas au lecteur de lui donner le tableau complet de l'architecture khmère. C'est des plans dont il s'agit. Connaissons les plans faute de mieux. Ça sera toujours ça ! Ces plans qui ne signifient rien, M. P. en a fait état, pourtant, dans son art d'Indravarman. Estime-t-il une classification d'après les élévations préférable ? Je suis pleinement de son avis. Mais elle est *impossible* pour l'instant et le sera peut-être toujours puisque, je le répète, le couronnement des tours manque en général et cinq fois sur dix les derniers étages ou leur profil ont disparu. Donc plutôt que de ne rien étudier du tout, voyons les plans. Et d'avoir isolé ces plans, montré comment ils se complétaient et se composaient n'est pas un travail stérile. J'en ai été aidé pour reconnaître les régions. Que le plan serve à quelque chose ou ne conduise nulle part, il convenait qu'on s'en rendît compte. C'est fait, je veux dire : je l'ai fait de mon mieux. Et du reste, dans toute ma classification, M. P. n'a retenu que la tour et a fait une seule objection sur laquelle nous allons revenir.

3° — Qu'elle ne tienne pas compte des époques. Au moment où en sont nos études, une classification m'apparaît, comme je l'ai dit, un moyen de recherche et un inventaire méthodique. Avant de classer les plans, il faut les connaître. Si un plan de tour au VIIIe siècle et au XIIe se traduit par le même dessin, qu'y puis-je ? M. P. peut-il démontrer qu'il n'en est pas ainsi, que le plan de la tour d'Hanchei du VIIe siècle que j'ai donné, *AAK*. I. p. 303 n'est pas le même que ceux de Bakong et de Trapéang Pong qu'il a présentés dans *l'Art d'Indravarman*, pl. XXIII ? Non, il ne peut le démontrer, c'est un fait. Ma classification est plastique, elle n'est pas chronologique. Personne ne songera donc à lui demander des dates. D'après cette classification et qui réunit, je crois, toutes les variétés fondamentales des plans connus à ce jour, il appartiendra aux études prochaines de remarquer que tel type fut plus fréquent à un siècle qu'à un autre, apparaît ou disparaît à un moment. Tout naturellement la chronologie désirée

s'établira alors — et seulement alors. Si une tour cham, selon un argument de M. P. (p. 415) a le même plan qu'une tour khmère, M. P. sera le seul à la tenir pour khmère, car il s'ingénie à se servir de ma classification à l'envers. Il ne part pas d'elle pour avancer, comme nous nous le proposons, dans la connaissance de l'architecture khmère. Il la présente comme une armature rigide et définitive dans laquelle on devra faire entrer de gré ou de force tous les monuments situés sur le territoire khmer. Si, armé de ma liste, on se promène dans le Cambodge et note les édifices rencontrés, comme elle le propose, il faudra être bien ingénu pour, voyant une tour cham, lui donner un chiffre khmer — même si son plan ressemble à un plan khmer. Je ne saisis pas la portée de cette observation de M. P. mais j'admets bien volontiers que les formules algébriques auxquelles on aboutit sont rébarbatives. Un index bibliographique aussi est rébarbatif! L'extrême condensation des renseignements en est cause. L'art est long, la vie est courte. Quand on passe tout son temps à l'étude d'un art, il est fastidieux et inutile d'écrire en trois lignes ce que l'on peut suggérer en deux chiffres, surtout lorsqu'on rédige des catalogues et des inventaires.

M. P., p. 415, dit que je n'ai pas signalé l'opposition tranchée entre la tour simple et la tour redentée de l'art d'Angkor. J'en ai fait deux types différents, le type I et le type II! Pouvait-on marquer davantage la différence (p. 238, *AAK*) et j'ai montré la place du redent dans les dessins. Je ne pense pas, du moment que l'on montre un redent, signalant ainsi le principe, qu'on puisse obtenir des types de tours fondamentaux différents selon qu'on comptera un, deux ou trois redents.

P. 416, M. P. laisse entendre qu'il existe dans la région Est un temple à 4 visages. Il ajoute que c'est seulement dans ce temple de l'Est que la tour à 4 visages est à la place d'honneur. Il dit encore que c'est peu d'une unité pour préciser l'esprit d'un groupe de monuments. Cette unité est d'importance : c'est Bantéai Chhma où l'on voit une quinzaine de tours à 4 visages alternant avec une trentaine de tours ordinaires. Toutefois, qu'il y ait dans l'Est des tours à 4 visages est un fait intéressant. Comme le dit M. P. il ne change pas la nature des oppositions que j'ai cru remarquer entre le Nord-Est et le Nord-Ouest. Mais de quel temple s'agit-il? Prasat Prah Stung n° 172 annonce M. P. Je me suis en toute hâte rendu au n° 172 de l'*Inventaire*, car j'étais mortifié qu'une tour à 4 visages, la seule du Nord-Est, ait pu m'échapper. Au n° 172, il est question, non du Prasat Prah Stung, mais du Prasat Khna. Référence inexacte, sans importance, car au n° 178, voici le Prasat Prah Stung. *Aucune allusion à une tour à 4 visages*, mais à un bâtiment central, à une enceinte de galerie, à 3 portes, celle de l'Ouest surmontée d'une tour. Est-ce un méfait de l'*Inventaire*? Dans ce cas mon oubli est justifié, puisque j'ai prévenu le lecteur que je travaillais d'après l'*Inventaire*. M. P. heureusement, donne une seconde référence : *BEFEO, XVII, VI*, 48, référence encore fausse car ni à la page, ni dans tout le tome il n'est question du Prasat Prah Stung. Je me suis adressé en désespoir de cause à *l'Index général du Bulletin* (XXI, 1921, 2) : nouvelle erreur, puisque j'ai retrouvé aux mots « Prasat Prah Stung » la même référence, sauf qu'il y a p. 49 au lieu de p. 48. Je ne peux vraiment pas, malgré toute ma bonne volonté, relire les vingt tomes du Bulletin pour trouver un renseignement qui me fuit avec une telle agilité et sous une triple erreur de référence. Qu'une supposition me soit permise. Est-ce bien le Prasat Prah Stung que M. P. veut dire et non le Prasat Prah Thkol, lui aussi dans les environs immédiats du Prah Khan de Kompong Svay? Si oui, inutile de remuer les livres, je connais le monument et en donne une image, dans ce fascicule, *Pl. 20 A* et en parle p. 133. Mais le lecteur verra que la tour n'est pas à 4 visages et que seuls les frontons des avant-corps portent ce décor très réduit. Le thème est très différent de celui du Nord-Ouest et d'Angkor et il est certain que Prah Thkol n'est pas antérieur au Bayon, mais légèrement postérieur comme je l'ai expliqué. En tout cas, il est impossible de dire, devant le sanctuaire de Prah

Thkol, qu'une tour à 4 visages le surmonte, puisque la tour est à étages décroissants et du type courant dans ses superstructures. Sauf rectification de M. P., je considère la présente supposition comme valable et qu'il n'y a dans la région Est et Nord-Est du Cambodge, pas de tour à 4 visages, et en tout cas contemporaine de Bantéai Chhma.

Telles sont du reste les seules critiques qu'a adressées M. P. à ma classification. Je considère donc qu'elle a trouvé près de cet éminent archéologue un succès non dénué de valeur. Je regrette seulement qu'il ait cru devoir quitter la discussion pure et simple des faits pour s'élancer dans cette invraisemblable doctrine de la fixité et de l'unité de l'art khmer qui n'est pas la mienne. Il faudrait d'ailleurs que M. P. se rendît compte que je n'ai pas de doctrine. Je suis indépendant. Je ne professe rien. Je cherche et convie le lecteur à se servir des matériaux que je suis à même de lui mettre sous les yeux. M. P. voudrait-il nous faire croire qu'il ne travaille pas de la même façon? Oui, puisqu'il nous annonce en fin de son compte rendu, p. 421 que nos deux thèses vont s'opposer. La mienne n'existe pas. La sienne restera donc toute seule. Mais je serai le premier à l'accepter si l'examen des faits me le permet en toute conscience.

Au sujet de ma monographie de Prah Vihear, M. P. a fait deux remarques (p. 416). La première au sujet de mon image d'un fonds commun dans lequel les architectes khmers ont puisé, à la façon dont avec des cubes les enfants échafaudent des édifices variés. Il reconnaît que la chose est juste pour l'architecture classique : c'est bien ce que j'ai dit ou voulu dire, puisque le titre de mon article porte « Architecture classique khmère ». La deuxième remarque conteste que les formules de l'architecture en grès du Nord-Est reproduisent les anciens dispositifs de l'édifice en bois. Argument : aucun de ces monuments ne sont datés antérieurement au IXᵉ siècle. Les textes n'ont rien à voir ici. Oui ou non, le bandeau plat à coquille, la couverture en charpente, etc. appartiennent-ils à l'art du bois ? Oui — ou alors que M. P. démontre le contraire. Oui ou non, dès Bantéai Chhma, voit-on sur les bas-reliefs ces mêmes formes d'architecture? Oui, on les voit — ou alors que M. P. démontre le contraire. En conséquence, l'architecture du N.-E. reproduit les plus vieilles formules indigènes dérivant de l'art du bois et nous y saisissons le passage logique du bois à la pierre, celle-ci copiant les formes propres à celui-là, dès Bantéai Chhma. Aussitôt, M. P. nous brandit ses tours antérieures au VIIIᵉ siècle. Mais elles ne sont pas khmères, ces tours ! Elles sont hindoues. Elles sont hindo-khmères selon le nouveau nom adopté par M. P. Qu'elles aient poussé avant les édifices du Nord-Est, elles n'empêchent pas que ceux-ci suivaient une filière, dont elles n'étaient nullement l'origine, se rattachaient à un autre passé qu'elles, celui du bois puisque les souvenirs qu'ils en gardent crèvent les yeux, passé indigène et duquel se recommande tout l'art classique du grès tandis que les programmes des vieilles tours antérieures au VIIIᵉ siècle étaient complètement oubliés dès ce VIIIᵉ siècle.

M. P. avait remarqué mon indécision lorsque j'ai tenté de dater Prah Vihear (*AAK*, I, p. 293). Je suis heureux de saisir cette occasion pour montrer mes tâtonnements. J'ai précisé mon jugement depuis dans le présent fascicule (p. 139) et me rencontre avec M. P. Le Prah Vihear appartient probablement au règne de Sûryavarman.

Encore au sujet de ma critique de son *Art d'Indravarman*, M. P. (p. 421) croit me trouver en contradiction lorsque je reconnais que la composition du décor d'entrepilastre est plus savante à A. V. que sous Indravarman. « C'est justement ce caractère spécial qui m'a fourni l'élément type nécessaire à grouper les édifices de l'Art d'Indravarman », dit-il. J'avais démontré que la composition, le rôle, la place du motif en question n'étaient pas propres à Indravarman. M. P. se retranche maintenant sur la facture. Une facture bonne ou mauvaise ne fait pas un style, un art. Elle appartient à l'ouvrier. Quant à l'édifice figuré dans le tympan, M. P. le reconnaît très antérieur à Indravarman (p. 421). Pourquoi alors en fait-il une carac-

téristique du règne de ce monarque? Même remarque pour les pilastres d'angle qui figurent sur mon plan d'Hanchei? (*AAK*, I, p. 303) En un mot, tous les *faits que, dans ma critique, j'ai opposés à la théorie de l'art d'Indravarman subsistent* et s'ajoutent à ceux qu'on vient de lire. Il ne reste plus à M. P. qu'à les détruire ou à les expliquer puisque maintenant, je l'espère, la question des dogmes vient d'être liquidée.

M. P. a discuté quelques autres points de détail qui sont d'une importance minime : laissons-la leur. Il y a bien aussi l'inévitable petite leçon de langue française qu'aucun de ses comptes rendus ne manque de me donner. Je l'en remercie et en tiendrai compte. Le lecteur m'excusera de me présenter parfois en habit de travail avec quelques taches. Le tout est de faire ce qu'on peut. Mais que M. P., si strict sur le soin à apporter au texte, fasse donc attention à ses références !

G. G.

COMPLÉMENT A L'INVENTAIRE DESCRIPTIF DES MONUMENTS DU CAMBODGE POUR LES QUATRE PROVINCES DU SIAM ORIENTAL

PAR LE COMMANDANT ERIK SEIDENFADEN

(*BEFEO*, XXII, 1922, p. 55-99 et une carte, ill.).

Le Commandant S. pendant un séjour de onze ans au Siam, a observé de nombreux monuments khmers anciens, ce qui lui permet de compléter et de rectifier l'Inventaire de Lajonquière On verra qu'il a « reconnu 26 nouveaux sanctuaires, dont un temple taillé dans le roc, un grand caitya, 4 vieilles cités, 7 inscriptions et enfin 18 localités où se trouvent des statues, autels et autres objets présentant un intérêt archéologique. Il a pu aussi recueillir des informations sur 26 autres sanctuaires, une vieille cité, 8 inscriptions et 15 points archéologiques. On trouvera enfin dans le cours de ce travail quelques informations complémentaires sur 28 monuments compris dans l'Inventaire ». Le C^t^ S. n'accepte pas l'hypothèse de M. H. Maspero qui voit l'ancienne capitale du Tchen la de terre à Pak Hin Bun (*BEFEO*, XVIII, III, 32). Pour lui, il faudrait chercher plutôt ce site à Tha Khèk, l'ancien Nakhon Phanon. Le nom de Nagara Bnam et la tradition s'accordant pour attribuer une date ancienne à la fondation de cette ville (p. 56). On se souvient que M. Cœdès plaçait l'ancien site du Tchen la, entre Bassak (Laos) et Stung Trèng (*BEFEO*, XVIII, IX, 1). Il est probable que tous les auteurs ont raison quant à la région du Tchen la, mais ont tort de vouloir en situer la métropole.

Les textes découverts par le C^t^ S. ont été étudiés par M. Cœdès. Des faits nouveaux sont ainsi annoncés par ce savant : Une nouvelle inscription de Citrasena provient de la même région que celles qu'on possédait déjà, ce qui confirme l'emplacement que M. C. avait déjà, ainsi que nous venons de le dire, assigné au Tchen la ; un autre texte de ce même monarque à Tham Prasat prouve « que ce prince poussa ses conquêtes au Nord des Dangrèk aussi loin vers l'Ouest que son frère Bhavavarman I avait poussé les siennes dans le bassin du Grand Lac » (p. 60), c'est-à-dire dans les environs de l'actuelle Battambang. Un autre document montre l'autorité des rois d'Angkor s'étendant jusqu'au Nord d'Ubon dans la seconde moitié du IXe siècle (p. 63).

Les descriptions du C^t^ S. sont claires et c'est à l'usage qu'un pareil travail révèlera ses mérites. Il mentionne un nombre imposant de sculptures. Parmi celles que réunissent les illustrations, s'il en est d'intéressantes, aucune n'apporte de renseignements imprévus et aucune n'est antérieure à l'époque classique. Cependant la tête *a* de la planche IV, provenant de l'ampho

Sikaraphum et actuellement au Musée de Copenhague (p. 70), semble appartenir à l'art khmer du début du IXe siècle et ressemble étroitemement à des têtes de dvârapâlas de Bantéai Chhma. L'arrangement du chignon semblerait même conférer à cette tête un peu plus d'ancienneté.

LE TEMPLE DE PRAH PALILAY

PAR H. MARCHAL, CONSERVATEUR DU GROUPE D'ANGKOR

(*BEFEO*. XXII, 1922, P. 101-134, ILL.).

C'est une bonne fortune que de posséder une monographie de cette qualité, si pénétrante et abondamment illustrée de dessins et de clichés de l'auteur. M. H. a retenu ce temple parce que, dit-il, son dégagement a révélé « quelques particularités qui le différencient un peu des monuments d'importance analogue de l'époque classique : forme spéciale de l'extrados de la voûte du sanctuaire, mélange de scènes brahmaniques et de scènes buddhiques dans les bas-reliefs, et proportion en hauteur plus accentuée que dans les autres prasats » (p. 102).

Le temple se compose d'un sanctuaire carré à 4 avant-corps, d'une enceinte avec gopura à 3 passages et d'une terrasse cruciforme que M. M. commente successivement. Puis il passe à une description très méticuleuse du décor de Prah Palilay. A ce propos, M. M. énonce quelques lois générales propres à la sculpture décorative des temples, savoir : que le Khmer donne un relief très hardi à sa moulurtion, la conçoit inversement symétrique et se sert des mêmes éléments que notre architecture européenne : bandeaux, doucines, tores, etc... Ces moulures que les temples inachevés montrent nues, le sculpteur les refouille de sculptures. Et quelle que soit l'impression de surcharge et de richesse que donne un décor sculpté, on y remarque toujours, à l'examen, l'ordonnance d'une composition très nette. Toutes ces lois que l'on trouve exposées dans *Recherches* et ici même dans nos articles sur la psychologie de l'artisan khmer, peuvent donc être considérées comme acquises et nous sommes heureux d'être ainsi complètement d'accord avec l'éminent Conservateur d'Angkor.

En troisième lieu, M. M. met en relief les particularités de la construction de Prah Palilay, donne de précieux dessins, dont une coupe très claire du sanctuaire (fig. 38). Il suppose à juste raison, dans la quatrième partie de sa monographie que le temple fut buddhique. Il le date de la deuxième partie du XIe siècle, ce qui est bien notre avis. Et M. M. termine par un historique des travaux de dégagement qu'il était le premier à pouvoir bien rédiger puisque c'est lui-même qui les a effectués.

CATALOGUE OF THE INDIAN COLLECTIONS IN THE MUSEUM OF FINE ARTS

BOSTON, BY A. K. COOMARASWAMY, KEEPER OF INDIAN AND MUHAMMADAN ARTS IN THE MUSEUM, 1923.

Voilà un magnifique catalogue qui fait honneur aussi bien à l'auteur qu'aux éditeurs. On y trouve une introduction générale au cours de laquelle les religions hindoues sont chronologiquement résumées et un intéressant historique de la sculpture. Une abondante bibliographie accompagne les deux parties de ce texte ainsi que chacune des pièces décrites.

Le Cambodge ancien est parfaitement représenté au Musée de Boston tant en sculpture sur pierre qu'en art du bronze. M. C. en commente les exemples avec une précision que nous

sommes peu habitués à trouver à l'étranger et s'appuie pour la rédaction de ces notices sur les publications les plus récentes. En suivant l'ordre des reproductions, nous trouvons :

Pl. XXVII, n° 22262 : Une tête de divinité, grès, dont le chignon qui était probablement cylindrique manque. Nous ne pensons pas que la présence du chapelet qui subsiste et entourait la base de ce chignon suffise à faire de cette sculpture « une tête de Çiva ou de statue funéraire de roi çivaïque » (p. 70). D'une façon générale, il faut se défier de cette dernière identification. La question des rois statufiés n'a été révélée que par les inscriptions. Comme ces statues étaient à la fois celles d'un monarque et d'un dieu, on conçoit la difficulté qu'il y a de saisir plastiquement à quel moment le sculpteur représente dans son œuvre le personnage déifié ou le dieu sous la forme d'un mortel déterminé ; par quelles conventions il opère la discrimination entre ce qui appartient à l'un ou à l'autre.

N° 22263. — Ce chef de Buddha est certainement khmer, mais nous ne le croyons pas du IXe siècle (p. 86). Le type classique dont nous connaissons de nombreux exemples et dont on a vu ici même une stylisation en pleine possession d'elle-même (I, Pl. XVII) est complètement perdue. De plus, l'ushnisha n'est jamais, en pleine période classique, à plusieurs étages et apparaît conformément aux textes, comme une protubérance crânienne simple et recouverte de cheveux. Nous pensons donc qu'il serait prudent de baisser de plusieurs siècles l'ancienneté de cette tête et la placerions plutôt vers le XIIIe.

N° 171016. — Là aussi, cette tête est khmère et conformément à ce qui vient d'être dit, ne peut appartenir au XIIe siècle. Nous croyons même y trouver, déjà sensible, l'influence du type siamois et que c'est au XIVe siècle au plus tôt qu'il faut la rendre. Il ne s'agit pas en tout cas d'un chef de Çiva (p. 69), mais de celui du Buddha. Nous possédons trop d'exemples semblables pour que le doute soit permis.

N° 171082. — Rien non plus ne permet ici de voir une tête de Çiva. La datation : Xe siècle paraît exacte (p. 70).

Pl. XXVIII. — Magnifique exemple de statuaire qui peut figurer dignement parmi les beaux exemples de l'art des peuples. Cette tête est certainement khmère, toutefois son identification et sa datation présentent beaucoup de difficultés. Le Musée du Cambodge possède une statue de Çiva coiffée absolument comme celle-ci, mais sous le signe qu'on voit ici sur le chignon « omkara symbol » (p. 70) se trouve le croissant. La statue est sans barbe et manifestement du XIe-XIIe siècle. Toujours au Musée du Cambodge, on observe une tête en bronze à barbiche pointue, chignon bulbeux flanqué d'un signe analogue, décrite comme « tête de brahmane » par M. Cœdès (*Bronzes khmers*, Ars Asiatica, V, Pl. I). Enfin, les différentes représentations de Çiva nettement reconnaissables sur les bas-reliefs portent la barbe pointue. S'il est donc certain que la tête de Boston est d'un Çiva malgré l'absence de l'œil frontal, nous ne croyons pas qu'elle puisse remonter au VIIe ou VIIIe siècle (p. 70). Nous la tenons provisoirement pour un des plus beaux exemples connus de la statuaire du Xe siècle.

Pl. XXIX, n° 22688. — L'absence d'attributs rend oiseuse une discussion sur l'identité de cette statuette de bronze d'une belle facture. Nous l'estimons plus ancienne que M. C. et la faisons remonter, d'après la reproduction, au Xe-XIIe siècle.

N° 22689. — Mêmes remarques que ci-dessus.

Pl. XXXI, n° 212531. — Fragment de décor de pilastre qui paraît bien provenir du Bayon.

Pl. XXXII, n° 22686. — Ce curieux ensemble en bronze qui nous montre une apsaras sur une branche de lotus et sous une légère arcature n'est très probablement que le fragment de tout un décor beaucoup plus important. D'en connaître l'exacte destination jetterait peut-être un jour nouveau sur ce que nous imaginons du décor des anciens sanctuaires. Le Musée du Cambodge possède des branches, feuilles et boutons de lotus en bronze, grandeurs naturelles,

qui semblent de même facture qu'ici et où nous reconnaissons sans doute possible l'art du Bayon d'Angkor Thom. Nous vérifions ainsi la date que M. C. a déjà proposée (p. 74).

Pl. XXXIII, n° 22687. — Il se pourrait bien que cette cuiller en bronze sur l'origine de laquelle le catalogue est muet fût khmère. En ce qui nous concerne, nous la tenons pour telle et du XIIe-XIVe siècle.

Pl. XLII, N° 17377. — Cette tête est tellement médiocre qu'elle ne se recommande d'aucune période, ni d'aucune école. Elle serait une copie faite à une très basse époque (XV-XVIIIe siècle) d'une pièce plus ancienne ou même ne serait pas khmère que nous n'en serions pas surpris.

Pl. LXXXII, N° 211073. — Statuette de bronze à 4 bras dont on peut dire tout ce que l'on veut.

Pl. LXXXIII, N°s 211502 et 211503. — Le catalogue donne comme origine à ces deux magnifiques Buddhas debout le Siam ou la Birmanie (p. 138). Signalons pour mémoire que des statuettes très semblables ont été trouvées au Cambodge et de dimensions voisines (en voir une dans ce fasc., pl. VII).

Pl. LXXXV, N° 19800. — Cette tête de Buddha, indiscutablement khmère, nous paraît beaucoup plus ancienne que M. C. ne l'indique (XV-XVIe siècle). L'ûrnâ traitée à la façon d'un cheveu ou d'un signe, se retrouve sur un Buddha du XI-XIIIe siècle envoyé par l'École Française d'Extrême-Orient au Musée Guimet de Paris. Le Musée du Cambodge possède enfin une autre tête, très semblable à celle-ci, certainement de la même école.

THE BULLETIN OF THE CLEVELAND MUSEUM OF ART

JUNE. 1923

Ce bulletin donne en couverture la reproduction d'une intéressante tête khmère acquise par M. Dudley P. Allen Fund, ce qui porte à deux le nombre de pièces cambodgiennes que possède ce Musée, la seconde étant un torse féminin d'une bonne facture (Collection de M. J. Hungtington). Une notice accompagne cette reproduction par laquelle on apprend que le peuple khmer parti de l'Inde à l'époque du sac de Rome par les Vandales disparut sous les coups du Siam et du Champa au moment où Fra Angelico peignait ses fresques ! Selon les clichés habituels qu'il sera bien difficile de retirer complètement de la circulation, plus rien ne subsisterait du peuple khmer. Angkor n'est accessible que deux mois de l'année en partant de Saïgon. Cette dernière ville est également inabordable et en dehors de toutes voies de communication. Répétons une fois de plus qu'on va à Angkor en automobile toute l'année ; que toute l'année on y trouve un hôtel ouvert avec glace et ventilateurs électriques et que Saïgon est desservie quatre fois par mois par les grands courriers français de Chine et du Japon.

La tête en question est en pierre, dans un état de conservation excellent et nous l'avions aperçue naguère chez l'antiquaire Bing à Paris. Elle est coiffée du mukuta à quatre étages circulaires et couvre-nuque sculpté. Un diadème fermé postérieurement par un nœud complète ce couvre-chef qui est celui des dieux et des rois de l'époque classique. Le visage ne présente pas un caractère très tranché bien qu'il soit encadré d'une barbe en collier et pourvu d'une fine moustache. Une tête en tous points semblable a été découverte en 1923 à Pré Rup, dans le groupe d'Angkor par M. Marchal. Nous aidant de cette dernière et tenant compte de l'art de Pré Rup, peut-être pouvons-nous reculer un peu la date attribuée par le Bulletin à celle de Cleveland : XIIe siècle. A notre avis, c'est à l'art du X-XIe siècle qu'elle appartient.

BRONZES KHMERS

PAR GEORGE COEDÈS (ARS ASIATICA, V, 1923)

L'éminent Conservateur de la bibliothèque Vajirañâna de Bangkok a fait faire un grand pas aux études d'art khmer en présentant d'une façon impeccable et par des reproductions de tout premier ordre une série de statuettes khmères et d'objets divers en bronze de l'ancien Cambodge. L'art du bronze avait été en effet un peu négligé jusqu'ici, soit que certains auteurs comme Lajonquière aient porté sur lui les coups d'une critique trop sévère, soit que d'autres aient disposé sur la question d'une argumentation insuffisante. Groslier, dans ses *Recherches*, y fit les brèves allusions que le caractère général de son ouvrage lui permettait. Il avait néanmoins donné un Nâga, timon de char (Pl. IX) et une Apsaras dansant (Pl. XXVIII, D) très supérieurs aux exemples analogues que M. C. expose dans son album Pl. XIX et XLIV, 1. Il est à ce propos regrettable que M. C. dont l'information est toujours si sûre ait été mal renseigné sur la richesse du Musée du Cambodge. Il n'en présente les collections que comme secondaires et moins riches que les collections siamoises. Quelle collection siamoise comporte 450 pièces de bronze khmers dont plus de 200 appartiennent à l'époque classique? En fait, si l'album de M. C. est d'une importance capitale au point de vue iconographique et historique de l'art du bronze khmer, il eût considérablement favorisé l'idée de la haute valeur artistique qu'on peut s'en faire en demandant au Musée du Cambodge les admirables sujets qu'il est seul à posséder. Par exemple comparez le Buddha sur Nâga que nous avons donné ici I, fasc. 3, Pl. XVIII à ceux de *Bronzes khmers* Pl. XXI s. s. ou bien la conque id. Pl. XXI à celles de M. C. Pl. XXXVI. Même remarque pour le splendide Hevajra de notre Pl. XXV, tome I, à rapprocher de ceux de M. C. Mais tout ceci n'est que du « manque à gagner » et M. C. pourra très aisément compléter un travail si parfaitement commencé en publiant un tome II que nous attendons avec impatience.

M. C., devant les patines des pièces qu'il a eues en main et commentant un renseignement de M. Goloubew (p. 13) se demande si les couleurs des bronzes sont en fonction de l'alliage. Il ne le croit pas et il a raison. Nous avons observé ceci : la presque totalité des anciens bronzes furent dorés ou laqués et dorés, une mince couche de laque servant d'assiette. Cet enduit, lors du séjour des pièces dans le sol, se comporta plus ou moins bien. Sur certaines pièces, il tomba rapidement et complètement et le métal laissé à nu s'oxyda (patines vert clair, lisses ou pustuleuses).

Sur d'autres, l'or seul se détacha, laissant la couche de laque, souvent extrêmement mince, puis, la statuette sortit du sol, passa de main en main et devint d'un beau noir brillant qu'on lui voit encore soit par places, soit sur toute sa surface. Enfin, il est certain qu'autrefois comme aujourd'hui, certaines pièces de bronze furent patinées noires, au soufre et à la balle de paddy, durent très peu s'altérer dans le sol, soit qu'elles y aient à peine séjourné, soit que l'excellence de leur alliage les ait préservées d'une oxydation profonde. Dans la suite et passant de main en main, elles prirent un beau poli. Le phénomène s'observe d'une façon indiscutable sur les cloches de bœufs ainsi patinées en noir et qui en quelques mois, suspendues au cou de la bête, deviennent brillantes comme de l'agate. Quoi qu'il en soit, si sur l'un quelconque de ces objets de bronze, quelles que soient sa patine et sa couleur, on donne un trait de lime, le métal apparaît invariablement brillant, jaune clair ou tirant plus ou moins sur le rouge. Nous n'avons jamais vu de bronze noir sur les pièces que nous avons examinées en dépit de la superbe patine noire qui les parait. En second lieu, l'uniformité de l'oxydation des bronzes que nous avons trouvés sur tous les points du territoire prouve que les alliages étaient

peu variés. Quant aux formules que donne M. C., aucune ne correspond à celles du bronze khmer ancien que nous avons fait analyser, pas plus qu'à celles encore en usage. Il serait trop long d'en discuter au cours d'un compte rendu et d'ailleurs, M. C. a signalé qu'il ne présentait que des formules siamoises (v. Groslier, L'Art du bronze, *AAK*, I, p. 413).

Bronzes khmers jette une abondante lumière sur l'identification de beaucoup de statuettes que nous marquions trop souvent de l'étiquette « inconnu ». Comme M. C. l'écrit à plusieurs reprises, l'iconographie indienne a été très bousculée au Cambodge et si elle est un point de départ, elle nous laisse par contre bien souvent en cours de route devant des mélanges, des additions ou des transformations que lui imposèrent les Khmers de la grande époque.

Nous allons rapidement résumer les identifications de M. C. et signaler les faits qui paraissent nouveaux, en tout cas inconnus jusqu'ici des bronzes conservés au Cambodge.

Çiva. — Le cordon brahmanique en forme de Nâga et notamment celui de la Pl. VIII ne paraît pas une seule fois tant en statuaire ronde bosse que dans nos statuettes en bronze ; ni même, du reste, le cordon brahmanique sous quelque forme que ce soit. Ajoutons que la pose de ce même Çiva (Pl. VIII) nous était inconnue en statuaire khmère. La barbe en pointe manque sur nos Çivas bronze et grès (je dis ronde bosse une fois pour toutes) notamment sur une grande statue du XI-XIIe siècle où son chignon identifie le dieu sans doute possible : on y voit le croissant surmonté du signe *om* et son front est pourvu du troisième œil.

Au sujet de la tête de la Pl. I, que M. C. donne comme chef de Çiva ou de brahmane, il faut noter un détail du plus haut intérêt. Cette tête était gainée d'une feuille d'or emboutie d'environ 1/10 d'épaisseur et maintenue par sertissage dans de fines rainures du bronze. Nous ne connaissons qu'un deuxième exemple de ce procédé : un bras, d'art et de matière analogues, également au Musée du Cambodge.

Pl. XVII. — Est-ce que les statuettes debout ou assises munies de la hache ne seraient pas un des avatars de Vishnu : Paraçurama plutôt que Viçvakarman ? Notons dans ce même ordre d'idées au Musée du Cambodge un personnage debout, tenant de sa main droite une petite bêche.

M. C. a repris le procès du Buddha paré sur Nâga et paraît avoir définitivement jugé. On aura lu ici même II, p. 93 ss., les détails aussi complets que possible relatifs au costume du Sage. Il est vrai, comme le dit M. C., que sur le Buddha du Trocadéro qu'il mentionne p. 35 (en note) on ne voit aucun costume supérieur. Mais il a le bas du corps enveloppé de l'antaravâsaka dont le haut est d'ailleurs visible autour du ventre. Nous avons en effet remarqué sans exception que tous les torses de Buddhas nus, sans réserve de pierre entre le torse et le bras gauche appartenaient à des idoles portant la jupe (notre Pl. VI, *infra*), et que tous les torses pourvus de la réserve en question appartenaient à des statues vêtues du manteau, mais d'aspect plus ou moins nu (notre Pl. XVII, *infra*).

Les deux Buddhas debout 2 et 3 de la Pl. XX sont identiques à celui du linteau de Prah Khan cité au cours de notre article « Essai sur le Buddha khmer », p. 99.

Pl. XXVII (2). — Nous partageons l'opinion de M. C. Il est à peu près certain que la statuette de Vajrasatta n'est pas khmère (p. 44).

Pl. XXXIX. — Nous ne croyons pas que cette belle pièce soit un porte-bougies. M. C. nous prévient (p. 51) qu'elle est de « dimensions sensiblement plus grandes que les porte-cierges habituels et que le manche en est creux comme s'il était destiné à être monté sur une hampe ». Cela nous suffit pour rendre à ce motif une destination si clairement suggérée. Tous les manches de *popil*, cuillers à riz en bronze que nous connaissons sont pleins, correctement fermés à leur extrémité. Tout indique que nous avons là une enseigne, un motif terminal s'emboîtant sur une hampe.

Pl. XL. — M. G. a fait ressortir l'analogie du personnage central du curieux groupe 1, 3, avec celui présenté dans *Recherches*, fig. 52. Ce dernier, par son socle percé de trous nous avait suggéré l'idée d'enseigne, car sur les bas-reliefs on voit ainsi maintes divinités transportées à l'extrémité d'une hampe. M. G. croit à un décor de casque. Nous ne connaissons aucun casque des bas-reliefs ainsi pourvu d'un personnage. De plus, le poids de notre statuette (810 grammes) me paraît devoir faire écarter cette attribution

ANGKOR, RUINS IN CAMBODIA

BY P. JEANNERAT DE BEERSKI, ILL. D'APRÈS CLICHÉS ET DESSINS DE L'AUTEUR, GRANT RICHARDS, LONDRES 1923

Ayant obtenu du Ministre des Colonies une mission à Angkor, M. Jeannerat de Beerski en a rapporté un gros volume surtout descriptif et imprégné de la première à la dernière page du lyrisme le plus convaincu et le plus ardent. Dès le début, la légende revue, adaptée, e augmentée par l'auteur intervient. On assiste à un dialogue entre Kambu Svayambhuva qui a perdu sa femme et le roi des Nâgas dans sa grotte. Puis, au commencement de l'ère, invasion probablement javanaise qui, se divisant en deux, forma le Champa et le Founan. Rapide historique du Cambodge d'après *L'empire khmer* de Maspéro. Les chapitres suivants décrivent Angkor Thom de la façon pittoresque dont se présentent aujourd'hui la vieille capitale et ses principaux monuments.

Il est si manifeste que M. J. ne vise à aucune précision que la critique aurait mauvaise grâce à relever les inexactitudes qui fourmillent dans ses descriptions. Ce serait, aussi, bien trop long. Il transcrit les étonnantes informations que lui donne son guide indigène. Les sensations de tous ordres qu'il éprouve trouvent également place en chacune de ces pages et dans ce beau désordre qui est un effet de l'art, désordre qui s'explique d'ailleurs car M. J. se trouve devant les tours à quatre visages « hypnotisé comme un pauvre pigeon par les yeux perçants d'un python » (p. 126). Tout un symbolisme se lève des monuments et que M. J. saisit avec autant d'autorité que de personnalité. Description de Bapuon d'après Tchéou Ta-Kouan. Signalons l'intervention fréquente de Michel Ange, de la Bible d'Amiens, de certaine sculpture de Vérone, des Grecs, des Romains et de tous les souvenirs de voyages de M. J. Un des cavaliers de la Terrasse royale est présenté comme un joueur de polo (fig. 25)! Après avoir décrit les temples extérieurs à Angkor Thom, M. J. termine par Angkor Vat et des considérations sur l'architecture khmère et ses origines. En résumé, ce livre marque une régression impressionnante de toutes les connaissances acquises sur Angkor depuis deux tiers de siècle, la négation absolue des travaux de conservation et des découvertes qu'ils ont permises. Espérons que le public anglais auquel il est destiné goûte au moins la poésie qui y coule à larges flots. Du moins, celle-ci ne se dissimule pas et elle a le mérite de son extrême jeunesse. Ce qui, après tout, n'est pas à dédaigner et explique bien des choses.

ARTS
& Archéologie
Khmers

—

TOME PREMIER

1921-1923

ARTS
& Archéologie
Khmers

Revue des Recherches sur les Arts, les Monuments
et l'Ethnographie du Cambodge, depuis les Origines
jusqu'à nos Jours.

—

Directeur-fondateur : George GROSLIER,
Directeur des Arts Cambodgiens

—

TOME PREMIER
1921-1923



Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales
Ancienne Maison Challamel, fondée en 1839
17, Rue Jacob — Paris, VIe

Planche I

VISHNU SUR GARUDA

Bas-relief grès du XII[e] s.

Ce bas-relief, haut de 2 mètres, se trouve à Angkor Vat dans la salle d'angle N.-O. de la galerie du 1er étage. Il représente, d'après Cœdès, Vishnu rapportant le Maniparvata (Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine, *1911, p. 194 et pl. XXI*).

Voir un dessin de Garuda contemporain dans le tome I de notre Revue, fasc. IV, fig. 92.

On trouvera d'autres représentations anciennes de Vishnu sur Garuda ou de Garuda dans Cœdès, loc. cit.; *Groslier,* Recherches, *etc. fig. 50 et 52; Commaille,* BEFEO, *XIII, Pl. XXIX et XXXIV.*



Planche 11

—

GARUDA SUR NÂGA

Ronde bosse

(Grès)

Motif décoratif de balustrade. Celle-ci est constituée par le corps du Nâga reposant sur dés.

Ce remarquable exemple de sculpture architecturale khmère se trouve à Prah Khan (Kompong Thom). Actuellement renversé dans le fossé extérieur il flanquait l'avenue Sud-Est, d'accès au temple, côté Nord-Est.

En partie dégagée pour la photographie, cette pièce d'une hauteur de 2m,10 et dont le poids dépasse une tonne est un témoignage éloquent de la hardiesse et de la maîtrise des sculpteurs khmers du XIe siècle.



Planche III

—

BUDDHA PRÉKHMER

(Grès)

Ce buddha et ceux qui vont suivre Pl. IV et V proviennent de la pagode de Romlok dans Prei Krâbas (*Ta Kèo*). *Il fut laqué et probablement doré, laquage dont il ne reste plus que de rares vestiges. Les bonzes et les habitants du village voisin, Basrè, l'ont vu de tout temps et ne savent rien de son origine. D'autres vestiges anciens, notamment des socles, prouvent que la pagode de Romlok fut élevée sur l'aire d'un sanctuaire antique au* XVIe *siècle ainsi que l'atteste une inscription moderne encore en place derrière l'autel* (Inventaire, *I, p. 15*). *C'est probablement à cette date que remonte le laquage de cette statue et des suivantes.*

Musée A. Sarraut n° B. 150. Hauteur $0^{m},76$, *v. dans ce fascicule* « Essai sur le Buddha Khmer ». *Art antérieur au* V-VIe *s. et influences indo-grecques.*



Planche IV

TÊTE DE BUDDHA PRÉKHMER

(Grès)

La construction de cette tête rappellerait immédiatement le masque d'une statue grecque si la facture des yeux légèrement obliques, le lobule des oreilles pendant, la « tête en ruche » et les cheveux bouclés n'identifiaient pas le Buddha gréco-hindou à peu près tel que le fixèrent les écoles de l'Inde centrale.

Traces de laque et de vermillon appelant les mêmes observations que le Buddha de la Pl. III provenant du même lieu et de la même époque.

Comparer cette tête à celle du Buddha du Bayon publiée dans le tome Ier de cette Revue, fasc. 3, Pl. XVII et postérieure de plusieurs siècles afin de saisir l'évolution du type du Buddha au Cambodge.

Musée A. Sarraut n° B. 152. Hauteur $0^{m},25$.



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche V

BUDDHA PRÉKHMER

(Grès)

Ce Buddha au hanchement plus prononcé que celui de la Pl. III provient du même lieu. Non seulement il fut laqué, probablement à la même époque, mais de grosses épaisseurs de laque et même des fragments de pierre agglutinés par l'enduit avaient été ajoutés autour des jambes et entre elles pour masquer le hanchement et l'aspect de nudité de la statue. Sur cette carapace le costume au goût de l'époque moderne avait alors été sculpté.

La main gauche pendait le long de la hanche et y adhérait ainsi que le prouve l'arrachement de la pierre. L'avant-bras était relevé horizontalement probablement dans le geste « d'absence de crainte ».

Musée A. Sarraut n° B. 235. Hauteur 1^{m},25. V. dans ce fascicule « Essai sur le Buddha Khmer », *note additionnelle. Même art que* III *et* IV.







Planche VI

BUDDHA SUR NÂGA

(Grès ciré)



Ce Buddha trouvé par feu M. Pajol, administrateur des Services civils au Cambodge puis acquis par l'École Française d'Extrême-Orient provient de la région de Battambang.

Art du XIe ou XIIe siècle.

Musée A. Sarraut, n° B. 128. Hauteur 0m,87.







Planche VII

BUDDHA DEBOUT

(Bronze laqué et doré)

Le Sage dans l'attitude de « l'absence de crainte ». Cette statuette qui proviendrait de la province de Trêang (Tà Kèo) a été restaurée. La partie conique de la coiffure, les pieds et le socle sont légèrement postérieurs au corps. Celui-ci peut être daté de la fin du XVIe *siècle, début du* XVIIe *au plus tard. L'influence siamoise se décèle dans le costume, mais les proportions du corps, la facture du visage demeurent indigènes.*

La partie ajoutée du mokoth est en métal mince fourré bois. Le visage et les mains primitivement dorés ont été laqués en noir, dans la suite, probablement lors de la restauration. Hauteur totale: 0,m63.



Planche VIII

—

PREI KUK

Près de Sambuor.

(Kompong Thom)

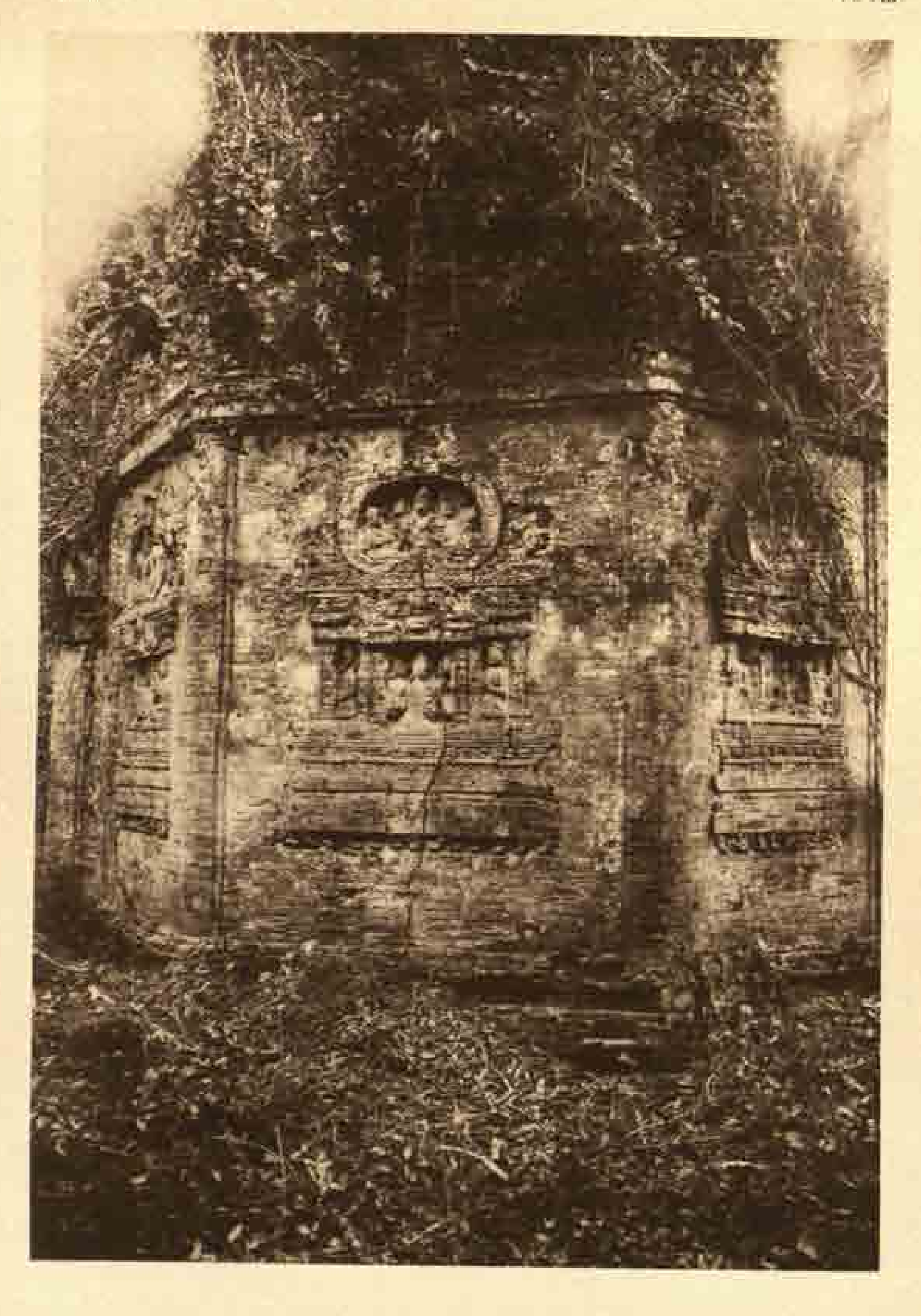
Une des tours polygonales du groupe

(Côté Nord)

Cette tour en brique est à huit faces égales dont l'une, celle de l'Est, est flanquée d'un avant-corps. Si le plan se retrouve à plusieurs exemplaires dans le groupe de Prei Kuk il est d'un type inconnu dans le reste du Cambodge.

Largeur du motif décoratif: 1^m,67.

Sur le groupe de Prei Kuk v. Parmentier, BEFEO. *XIII, fasc. 1, p. 21 à 58 et l'*Inventaire. *n° 162 (Sambuor). Première moitié du* VIIe *siècle.*



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche IX

EXEMPLES D'ART HINDOU AU CAMBODGE



A

Torse de femme hanchée provenant de Prei Kuk, près de Sambuor (Kompong Thom).

Musée A. Sarraut, n° B. 30. Hauteur 0m,69. Grès.

B

Buste de personnage à auréole, pourvu d'un diadème à trois motifs décoratifs, d'un collier indistinct et d'un brassard à décor latéral. Cordon brahmanique. Les cheveux tombent dans le dos et dépassent l'auréole en boucles régulières.

Toutes les caractéristiques de ces deux statues seront inconnues en statuaire khmère dans la suite.

Trouvé à Angkorborei (Prei Krâbas, Tà Kèo). Grès gris jaunâtre.

Art hindou du VIe ou VIIe siècle.

Musée A. Sarraut, n° B. 237. Hauteur 0m,71.







Planche X

MAHA ROSEI

Phnom Da, Prei Krăbas (Tà Kéo).

Ce curieux édifice, unique au Cambodge et où l'influence hindoue est nettement visible, renferme un sanctuaire entouré d'un couloir. Construit en pierre rugueuse, il est orienté exceptionnellement au Nord à flanc de coteau. Toute la partie antérieure s'est écroulée ainsi qu'on le voit en A. En B, la superstructure, protographiée du Sud-Est (V. dans ce fascicule: « L'Asram Maha Rosei »). Art du VI-VIIe siècle.





Planche XI

GROUPE DE KOH KER

(Kompong Thom)

PRASAT THOM

Plinthe et soubassement de la tour-sanctuaire formant entrée de la 1re enceinte Est vue du Sud-Est.

Cette tour est en brique sur soubassement grès. Avec les dimensions de la baie ($3^m,40 \times 1^m,65$) *la statue d'homme à tête de crocodile et la bande verticale de l'échiffre, ce cliché montre quelques-unes des caractéristiques de l'art du Nord-Est.*

V. dans ce fascicule : Groslier, La région du Nord-Est et son art (*Art de la fin du xe siècle*).



Planche XII

—

GROUPE DE KOH KER

(Kompong Thom)

Linteau décoratif

(Grès)

Ce linteau décoratif se trouve sur la face Est de la tour Nord du Prasat Chèn, un des temples du groupe de Koh Ker.

On voit au centre Garuda se présentant de face et surmontant deux oiseaux à la queue relevée et qui paraissent avoir deux têtes chacun. Largeur de la baie : 1m,13 (Art de la fin du xe ou début du xie siècle).



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XIII

—

GROUPE DE KOH KER

Statue d'Inconnu et Combat de Singes.

(Grès)

Planche XIII

—

GROUPE DE KOH KER

Statue d'Inconnu et Combat de Singes.

(Grès)

A

Cette statue se trouve dans le gopura crucial de la 2e enceinte du Prasat Thom, face Est. Un autre personnage pareillement assis devant un disque, mais dont il ne reste que des fragments, existe dans le même édifice. Art du Xe *ou* XIe *siècle. Diamètre du disque : $1^m,20$ (V. Lajonquière :* Inventaire des monuments du Cambodge. *T. I, p. 378).*

B

Groupe situé probablement à sa place d'origine dans le gopura Est du Prasat Chèn (groupe de Koh Ker). Hauteur : $2^m,06$ (Art de la fin du Xe *siècle, début du* XIe*).*





SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

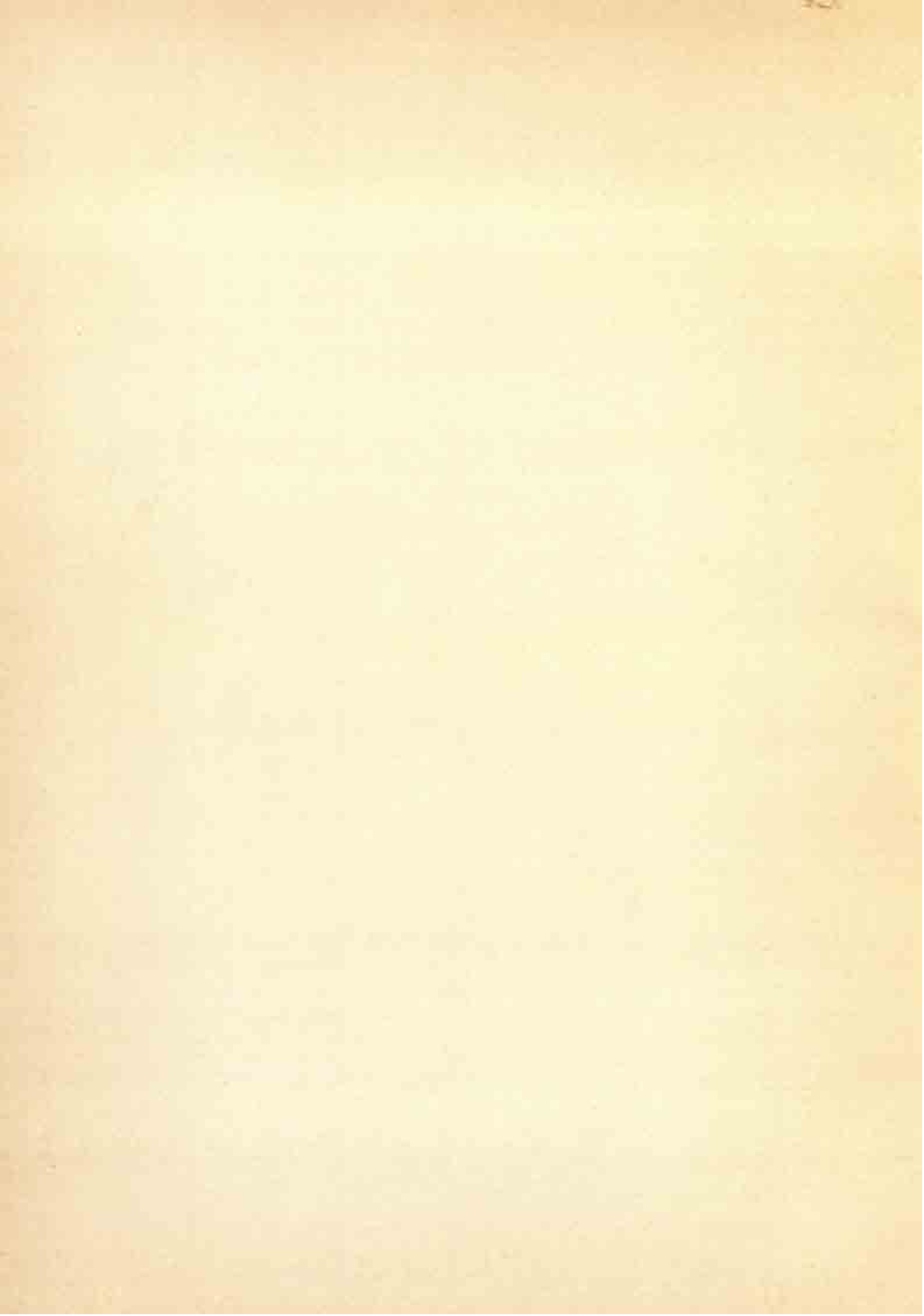


Planche XIV

PRAH KHAN

Province de Kompong Svay, circonscription de Kompong Thom.

Décor de Muraille.

Exemple de décor flanquant les murailles du sanctuaire principal. Ce décor marque une étape de l'évolution de l'art khmer entre le Bayon d'Angkor Thom et Angkor Vat, mais paraît toutefois plus près du second temple que du premier (milieu du XIe siècle). Largeur de la fenêtre: 0^m,95.



Pl. XIV

Planche XV

PRAH KHAN

(Kompong Svay)

Un des Sanctuaires isolés entre 2[e] et 3[e] enceinte face principale.

(Grès)

Prah Khan est orienté au Sud-Est. Entre la 2e et la 3e enceinte, cette dernière entourant le sanctuaire central, on voit une ligne de sanctuaires groupés de chaque côté de l'axe général de l'ensemble et perpendiculairement à lui.

Celui-ci est le dernier vers l'Est et il est vu du Sud-Ouest.

Hauteur de la porte : 2 mètres. Au-dessus, linteau présentant dans des niches, le Buddha méditant (?) (Art du XIe siècle).



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XVI

—

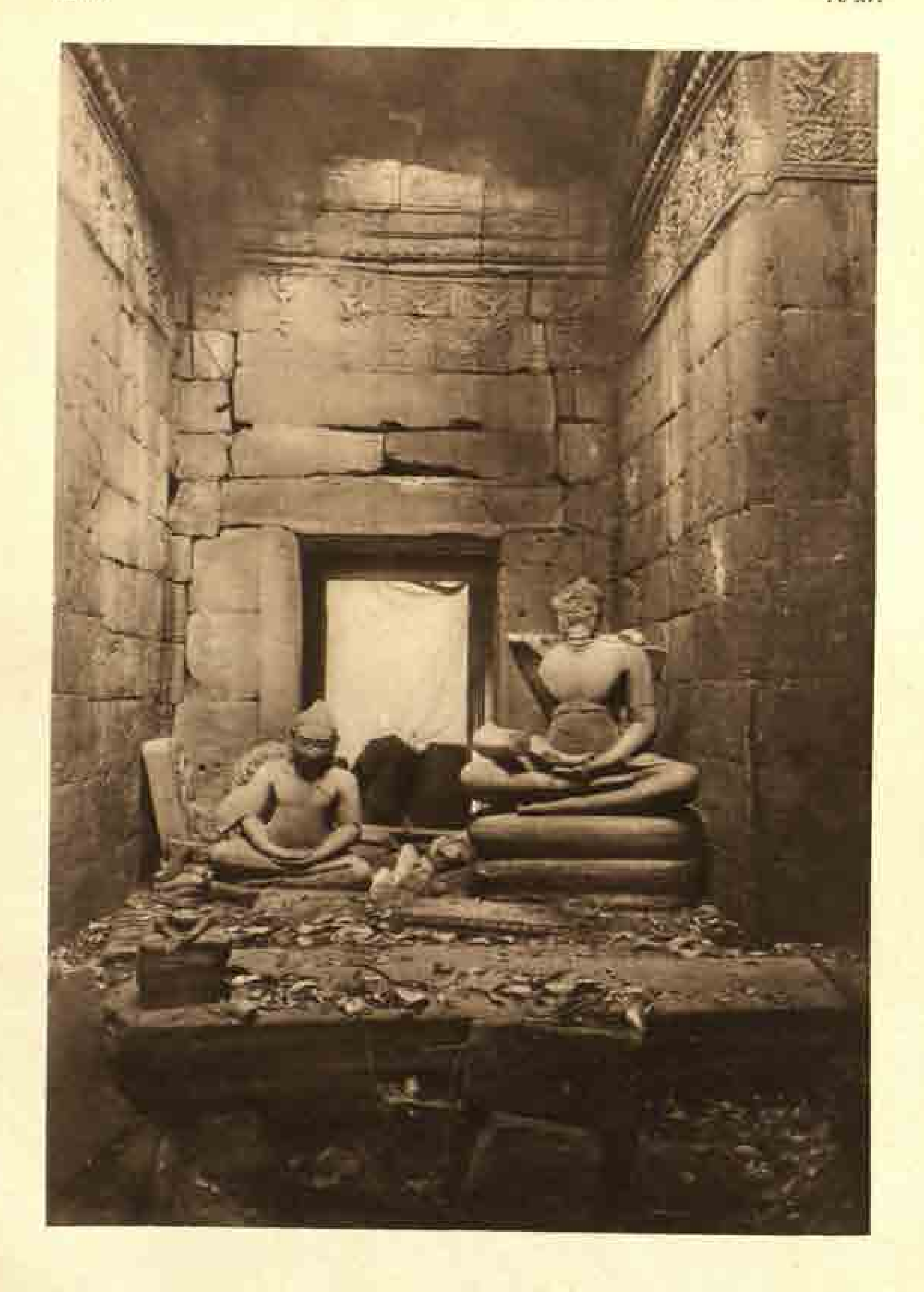
PRAH KHAN

(Kompong Svay)

Intérieur du sanctuaire principal.

Le temple de Prah Khan paraît avoir été buddhique et le nombre de statues du Sage qu'on y voit est considérable. Sur un pilastre, Sûryavarman I (1002-49) fit graver une inscription dédiée à Çiva et au Buddha.

La statue du Buddha sur Nâga, à droite, mesurait, complète, près de deux mètres de hauteur. Il est probable qu'elle est in situ et occupait à l'origine la partie centrale du sanctuaire (premier plan). Art du XIe siècle.



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XVII

PRAH PITHU

(dans Angkor Thom)

Apsaras

(Bas-relief grès)

Ce bas-relief décorait un des redents de l'une des tours du groupe de Prah Pithu. Son état de conservation excellent permet de se rendre compte de la richesse des parures du personnage. Hauteur : $0^{m}.75$. *(Art du* XIe *siècle).*

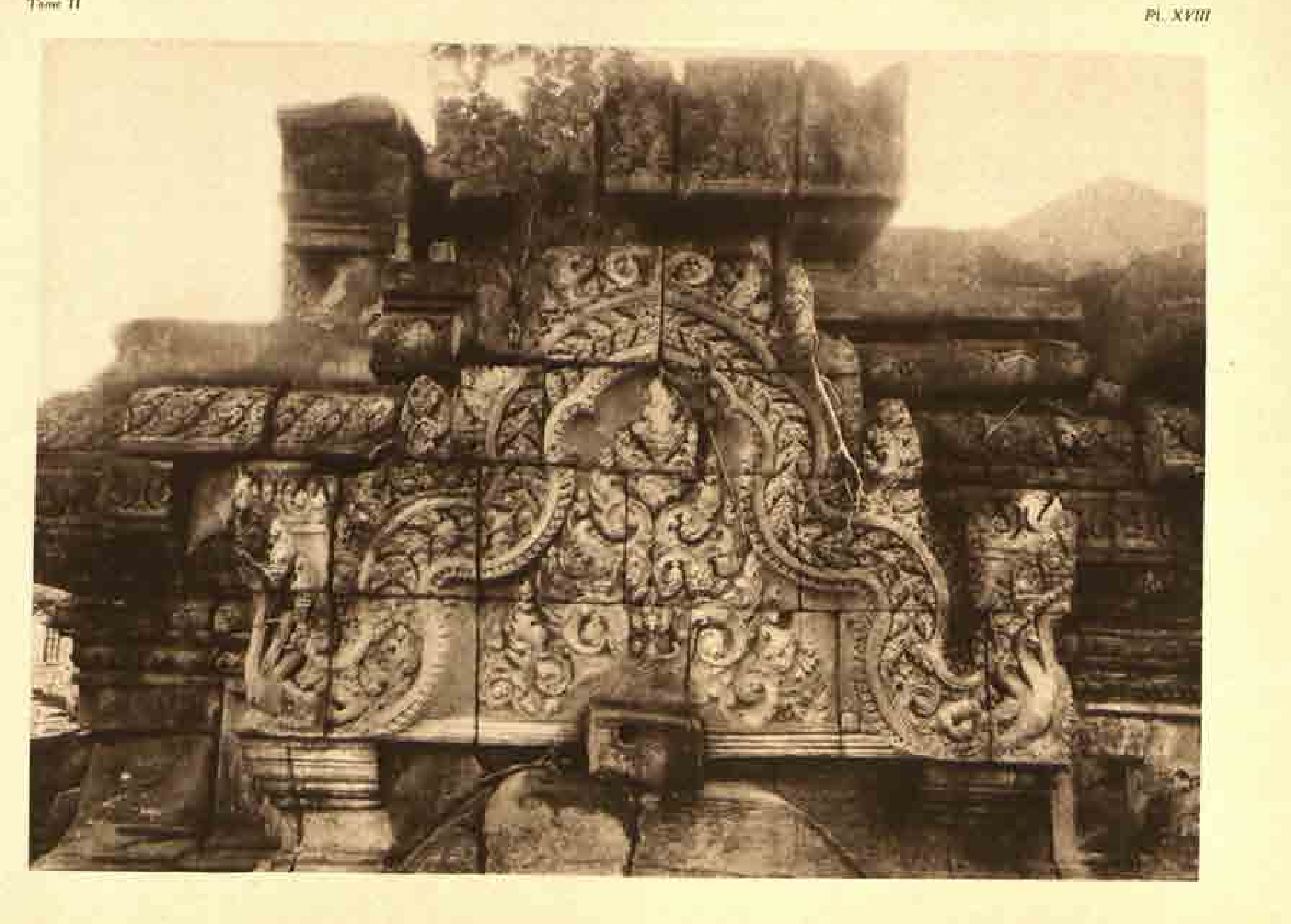


Planche XVIII

TA KEO

(groupe d'Angkor)
Tympan
(Grès)

Cet imposant édifice situé à l'Est d'Anghor Thom est resté inachevé sauf la face Est qui a reçu sa sculpture décorative. On voit ici le tympan Sud du gopura Est de sa première enceinte. Largeur : 3 mètres environ. Art du XIe siècle.



TOME II — 1925. FASCICULE 2.

ARTS et Archéologie Khmers

Revue des Recherches sur les Arts, les Monuments et l'Ethnographie du Cambodge, depuis les Origines jusqu'à nos Jours.

Directeur-fondateur : GEORGE GROSLIER.

DIRECTEUR DES ARTS CAMBODGIENS.



Société d'Editions Géographiques, Maritimes et Coloniales
Ancienne Maison Challamel, fondée en 1839
17, Rue Jacob — Paris, VIe

ARTS & Archéologie **Khmers** publie régulièrement :

Des articles, documents photographiques et dessins sur l'édification, les plans, élévations et l'Art des Monuments inédits anciens et modernes du Cambodge ; sur la Statuaire, les Arts et Industries d'Art ; les Objets usuels, Armes, Véhicules, etc.

Des recherches sur les objets étrangers en usage au Cambodge et dont les formes ou les décors ont pu exercer une influence sur l'Art indigène.

Des notes sur les coutumes motivant l'utilisation d'objets usuels ou occasionnels, de forme ou de décor particuliers.

Des traductions de textes Cambodgiens pouvant servir de documents aux études d'Art, d'Ethnographie et d'Archéologie.

Des travaux et recherches de l'École des Arts Cambodgiens et sur les Arts modernes.

Les comptes rendus de la Commission des Antiquités Cambodgiennes.

Le Catalogue illustré et tenu à jour du " Musée du Cambodge " et de collections privées.

Les résultats des travaux de dégagement, conservation, fouilles poursuivis dans le pays.

L'Étude des publications parues sur le Cambodge antérieurement à l'occupation française (1863), études poursuivies à la lumière des connaissances acquises depuis. La critique des ouvrages paraissant au jour le jour relatifs au Cambodge.

Les dispositions touristiques prises en faveur du pays artistique et archéologique.

Chaque fascicule contient de nombreuses planches hors texte, montrant des motifs décoratifs et architecturaux, objets d'Art, trouvailles de fouilles, statues, etc... Ces planches séparées et paginées à part pourront dans la suite être reliées par l'abonné et constituer un répertoire continuellement tenu à jour des plus intéressantes manifestations du Cambodge Artistique et Archéologique.

"**ARTS** & Archéologie **Khmers**"

s'est assuré la collaboration des principaux spécialistes des Arts et de l'Archéologie du Cambodge, en même temps que l'autorisation de publier les clichés officiels du Service Photographique du " Musée du Cambodge ".

La Direction et le Comité de Rédaction de " ARTS et Archéologie Khmers " se tiennent en outre à la disposition des Artistes et des Savants pour leur donner toutes facilités d'études et de recherches sur le Pays et répondre, le cas échéant, aux demandes d'enquête et d'information relevant de son programme.

Dans ce cas, adresser la correspondance au

Directeur de " Arts et Archéologie Khmers "
à Phnom Penh - Cambodge - Indochine.

SOMMAIRE

DU PRÉSENT FASCICULE

Ce fascicule contient 4 planches en similigravure, numérotées de 25 à 28. Il est accompagné de 9 planches hors texte, en héliogravure, numérotées de XIX à XXVII.

ABRÉVIATIONS

relatives aux ouvrages le plus souvent cités :

Arts et Archéologie Khmers. Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales, Paris.
Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine. Leroux, Paris. = *AAK*
Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient. Hanoï (Tonkin) et Geuthner, Paris. = *BCAI*
Le Cambodge, par E. Aymonier, 3 vol. Leroux, Paris. = *BEFEO*
Inscriptions sanscrites du Cambodge et du Champa, par Barth et Bergaigne (Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale) (XXVII). = *Cambodge*.
Inventaire descriptif des Monuments du Cambodge, par Lunet de Lajonquière, 3 vol. et un cartable. Leroux, Paris. = *Corpus*.
Journal Asiatique. Paris. = *Inventaire*.
Recherches sur les Cambodgiens, d'après les textes et les bas-reliefs, par G. Groslier. Challamel, Paris. = *JA*
La Sculpture khmère ancienne, par G. Groslier. Crès, Paris. = *Recherches*.
= *SK*

I

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DES ARTS KHMERS

PAR GEORGE GROSLIER

(1) Le Cambodge conserve des vestiges de ses populations préhistoriques. Ce sont, sur divers points de son territoire, des stations où l'on a trouvé des amulettes faites de coquillages, des fragments de poterie, des disques d'oreilles en terre cuite, des hameçons en bronze (2). L'art, encore embryonnaire, se manifeste sur les vases par des bandes d'ondes et des hachures remplissant des denticules (3). Ces éléments décoratifs simples, que l'homme trace dès le plus jeune âge, marquent cependant ses premiers pas hors de l'obscurité originelle et sous toutes les latitudes. Néanmoins, ils ne seront pas oubliés tout le long de l'histoire khmère. Les sculpteurs d'Angkor les

(1) Cet exposé est extrait d'un *Essai d'histoire générale des arts khmers* qui sera publié prochainement. En attendant, j'ai complété cette introduction par d'abondantes notes. Devant aussi réserver la publication coûteuse des photographies destinées à l'ouvrage annoncé, je les ai remplacées ici soit par des renvois aux reproductions existant déjà, soit par une illustration graphique suffisante qui n'est autre que le calque des photographies en question. Pour aborder ce travail avec fruit, le lecteur pourra au préalable parcourir quatre études parues antérieurement : Essai sur l'architecture classique, *AAK*, I, fasc. 3 ; Le Buddha khmer ; La Région du Nord-Est et son Art, *id.*, II, fasc. 1 et Note sur la Sculpture khmère, *Études Asiatiques* (Publication de l'École Française d'Extrême-Orient), Paris, Van Oest, 1925.

Il aura ainsi la suite logique des recherches qui m'ont conduit à soumettre à son examen la présente synthèse.

Abréviations : *BEFEO* = Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, Paris, Geuthner. — *BCAI* = Bulletin de la Commission Archéologique de l'Indochine, Paris, Leroux. — *AAK* = Arts et Archéologie khmers. — *Corpus* = Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, t. XXVII. — *Fou-nan* = Le Fou-nan par P. Pelliot, *BEFEO*, t. III, 1903, p. 248 ss. — *Cambodge* = Le Cambodge, par E. Aymonier, 3 vol. Paris, Leroux. — *Recherches* = Recherches sur les Cambodgiens d'après les textes et les bas-reliefs, Paris, Challamel. — *SKA* = La sculpture khmère ancienne, par G. Groslier, Crès, Paris, 1924.

(2) Sur les stations préhistoriques de Samrong Sen et Long Prao, v. Moura : *Le Royaume du Cambodge*, Leroux, Paris, 1883, p. 49 et 146, et Dr Noulet : *Age de la pierre polie et du bronze au Cambodge*, Privat, Toulouse, 1877 et Dr Corre : Rapport sur les objets de l'âge de la pierre polie et du bronze à Som-Ron-Sen, *Excursions et Reconnaissances*, Saigon, 1879, p. 84 ss., cf. aussi *BEFEO*, I, 160 et *id.*, III, 367. Un autre gisement existe au Sud des Phnom Dangrêk, *id.*, VIII, 591. En Cochinchine, v. l'Ile de la tortue, *id.*, V, 482.

(3) Nous avons donné d'après Moura des dessins de ce décor dans *AAK*, II, fig. 12.

graveront sur les étoffes dont ils drapent les déesses des temples (1). Les potiers de Kompong Chhnang décorent aujourd'hui, de ces mêmes hachures et ondes, leurs marmites. Sur les bas-reliefs, nous observons les lobules d'oreilles féminines distendus par des disques (2) : coutume que certaines vieilles Cambodgiennes des campagnes n'ont pas encore perdue.

Il semble ainsi qu'à l'époque préhistorique, l'homme que nous appelons Khmer habite déjà son pays, connaît le bronze, se pare d'ornements en coquillages, se distend les oreilles et décore ses poteries. Point n'est besoin de savoir d'où vient cet homme et de tenir, quant à la race dont il est issu, des précisions que l'anthropologie ne nous a pas encore fournies. Son art est si rudimentaire et si dépourvu de caractères particuliers, tant de siècles obscurs s'écouleront entre ce moment et celui où le Khmer entrera dans l'histoire, qu'il aura perdu tout souvenir d'une patrie primitive. Le limon du fleuve, les paysages qui l'encadrent, les conditions de la vie locale en auront fait l'homme du lieu, un peuple fixé et, du point de vue art, sans autre mémoire que celle du milieu qu'il habite désormais.

C'est sans doute cet homme préhistorique que le Cambodgien contemporain appelle le « Khmer Dŏm » : le premier Khmer, le Khmer de l'origine ; le pays où il vivait, que la légende retient sous le nom de Kuk Thlok (3). Ce pays, que nous parcourons aujourd'hui en tous sens, constitué par les alluvions du Mékong s'avançait sur la mer et ce qui constitue maintenant la Cochinchine n'existait pas encore. Des calculs d'ingénieurs estiment que la Cochinchine gagne à notre époque 3 kilomètres par siècle sur la mer (4). A ce compte, en l'an I de notre ère, celle-ci parvenait au moins à une soixantaine de kilomètres plus au Nord, c'est-à-dire assez près des frontières méridionales du Cambodge actuel. N'oublions pas ce fait, car c'est à partir de cette zone seulement qu'aux VI-VIIe siècles, les premiers monuments seront construits et il s'ensuit qu'à cette époque le Cambodge (ou ce que nous appelons pour l'instant le Cambodge), possédait un périmètre de rivage important puisque sa partie Sud était maritime, de Kampot à Saïgon (300 kilomètres environ).

Ce Cambodge méridional, entièrement alluvionnaire, bien arrosé et desservi par le delta du Mékong s'offrait aux navigateurs particulièrement fertile — tel qu'il l'est encore. L'accès aux embarcations de tout tonnage en était facile car elles pouvaient, sans rompre charge, le remonter du Sud au Nord, soit par le Mékong, soit par les multiples bras de son delta — ainsi qu'elles font de nos jours.

Qu'il y ait eu au début de notre ère dans ces régions où le Cambodge historique va surgir plusieurs clans, diverses tribus ou des peuples foncièrement différents, cela demeure encore un problème (5). Toutefois la double constitution du pays eût

(1) *Recherches*, fig. 11, C. M.
(2) *Id.*, fig. 39.
(3) *Cambodge*, III, 331, 378. Cf. Finot, *BCAI*, 1911, p. 31.
(4) Parmentier : Carte de l'Empire khmer d'après la situation des inscriptions datées. *BEFEO*, XVI, 3, p. 70, note 1.
(5) Ce problème a été obscurci par les noms différents employés par les annalistes chinois et sur

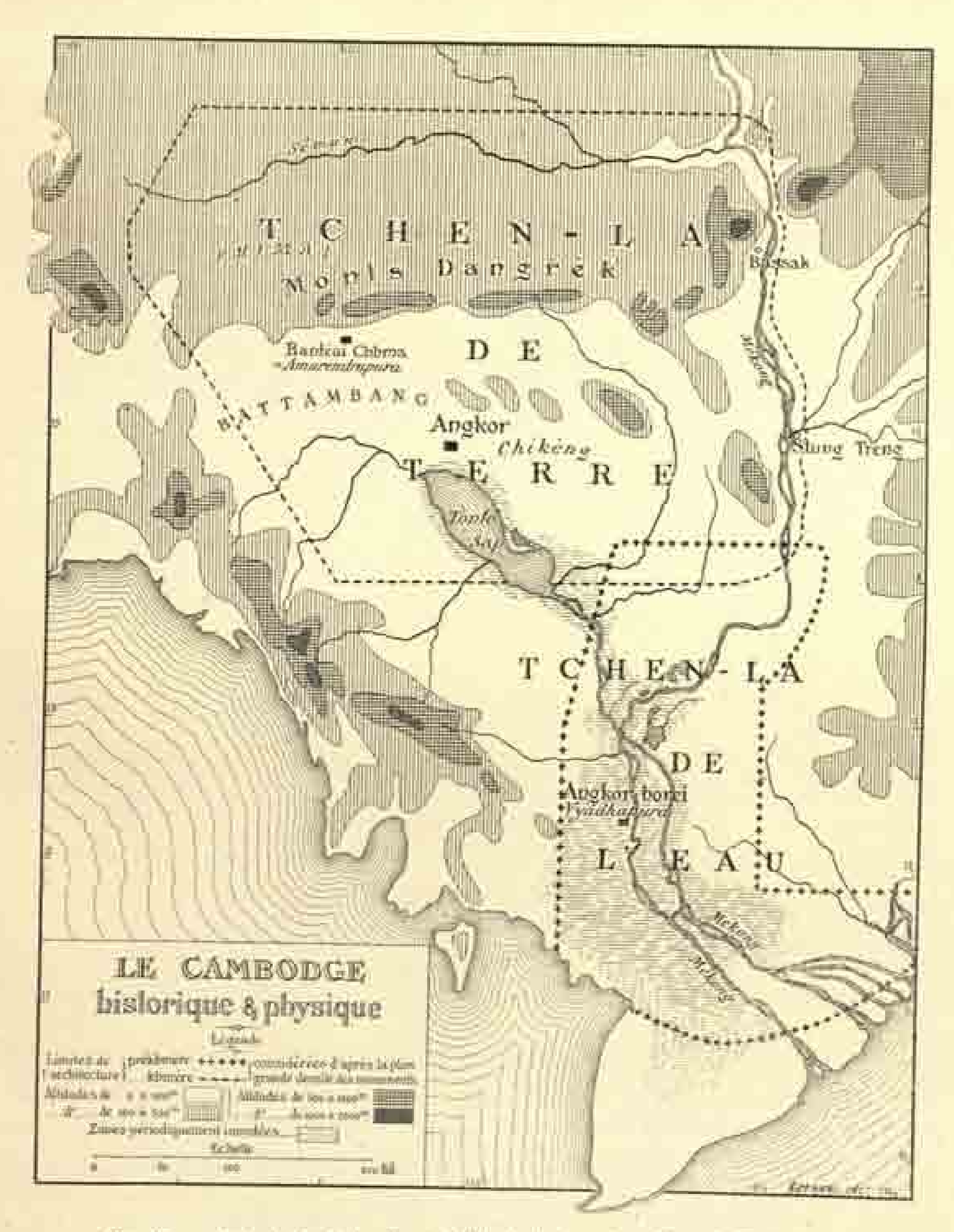


Fig. 37. — Carte du Cambodge d'après l'Atlas du Service géographique de l'Indochine.

suffi soit pour accentuer les divisions politiques ou ethniques, s'il y en eut : soit pour provoquer ou favoriser la scission d'un groupement homogène à l'origine et dans les deux cas constituer deux groupes de populations assez différentes pour être définies de la façon suivante :

Les premières, terriennes, fixées dans le Cambodge continental, au Nord du Tonlé Sap et sur les rives du Mékong ne s'avançant probablement pas vers le Sud au delà de la ligne Kompong Chhnang-Kompong Thom-Sambor. Ce pays, traversé par la chaîne des Dangrèk de l'Est à l'Ouest, appuyé au Sud-Ouest à la partie Nord des montagnes des Cardamones, probablement à l'Est aux premières ondulations de la chaîne annamitique est un pays solide et de formation beaucoup plus ancienne que celui que nous verrons ci-après. Presque partout, on y rencontre des terres sablonneuses, le grès et la latérite, du minerai et des forêts. C'est encore le Cambodge des grandes chasses et des populations restées primitives parce que centrales, isolées, accessibles moyennant de longues journées de marche. Les fleuves se dessèchent ou se réduisent à des filets d'eau en saison sèche. Le paysage y est monotone et la vie difficile.

Au contraire, le pays du Sud qui prolonge le précédent jusqu'à la mer, n'est que plaines. Les mouvements des terrains disparaissent ou, raréfiés, ne forment que des collines isolées qui n'atteignent pas 100 mètres de hauteur. Chaque année, durant cinq mois, les inondations que rien n'arrête renouvellent la richesse d'un sol éminemment fertile. Les terres rouges propres à toutes les cultures y abondent et les communications y sont faciles.

Il est donc bien évident que les hommes qui habitaient ces deux régions n'avaient ni les mêmes besoins, ni les mêmes industries, ni les mêmes moyens d'existence. Au Nord, jamais de terres inondées : ce qui permettait aux villages de se fixer et aux forêts abondantes d'offrir leur bois et leurs résines aux charpentiers. Les produits de la chasse et les cultures de hautes terres subvenaient seules à l'alimentation ou du moins l'emportaient sur la pêche, limitée le long des cours d'eau et par les saisons. La rizière, difficile à arroser, exigeait des moyens d'irrigation spéciaux. Au Sud, au contraire, des marécages, des cuvettes, un delta. Partout l'eau en toute saison et, en hiver, l'inondation. En plus des poissons du fleuve, le poisson de mer. La rizière facile aux basses eaux, aux hautes eaux : le riz flottant. Le village devient mouvant.

lesquels les auteurs ont discuté. Pour Aymonier, il n'y a qu'un peuple, une race, et même le Tchen-la serait le même pays que le Fou-nan. Pour Pelliot qui a combattu cette opinion, il y a deux pays bien distincts, mais cet auteur « ne voit aucune raison pour douter que le fonds de la population du Fou-nan ait bien dû être khmer ». Toutefois il se demande « s'il n'y avait pas alors, plus que jamais de nombreux éléments voisins des Chams et des Malais dans le bassin inférieur du Mékong » (*Fou-nan*, p. 302). Finot partage sensiblement ces vues. En tout cas, il pense que si les populations des deux pays n'étaient pas les mêmes, elles étaient très voisines *BEFEO*, XXII, p. 180. Ailleurs, il écrit même (*BCAI*, 1911, p. 35) : « On ne doit pas voir dans la substitution du Cambodge au Fou-nan le résultat d'une de ces guerres sans merci... Sans connaître les circonstances de cette lutte, nous sommes autorisés à croire qu'elle ne fut point, officiellement du moins, la guerre de deux races, ni même de deux peuples, ni même de deux dynasties, mais seulement de deux branches d'une même famille ».

se construit en matériaux légers pour cela et parce que le bois est rare. L'embarcation constitue un second logis. Enfin, voilà la mer c'est-à-dire le rivage où touchent les navigateurs de toutes races.

Dans de telles conditions, la pénétration de la civilisation ne se répartit pas régulièrement du Sud au Nord. Ses ferments séjournent dans les bras du delta avant de gagner le haut pays où ils ne parviennent — lorsqu'ils y parviennent — qu'indirectement et peut-être même transformés, filtrés, par les premières couches humaines traversées. Qu'une hostilité quelconque survienne entre les deux pays, elle achève de les dissimiler. Et cela est si vrai que vingt siècles de civilisation ininterrompue se sont déroulés dans l'Indochine du Sud et côtière sans parvenir à toucher les populations moïes de l'Annam et du haut Cambodge. En ce qui concerne le Cambodge seul, cette division est encore sensible de nos jours : la vie n'est pas du tout la même pour les Cambodgiens de Promtep et pour ceux de Takèo, ceux-ci beaucoup plus évolués et cinq fois plus nombreux que ceux-là. Au XXe siècle, on reconnaît un Cambodge du Sud que nous pouvons appeler « de l'eau » ; et un Cambodge du Nord qui est un pays « de terre ». Or cette distinction fut faite par les historiens chinois dès le VIIe siècle de notre ère. Ils eussent pu la formuler plusieurs siècles avant.

Ainsi donc, ces dissimilitudes pouvaient être suffisantes comme elles le sont encore, pour constituer dès une haute époque deux populations reconnaissables et inégalement favorisées. Les arts qui accompagnent plus volontiers l'opulence et résultent d'échanges matériels et intellectuels entre peuples prennent plus facilement racine et se développent plus rapidement où la vie est facile, les communications aisées, qu'où les hommes se clairsèment, loin des ports et des grandes routes internationales. Au début de notre ère, avant d'avoir lu aucun texte, vu un monument, nous pouvons envisager un Cambodge du Sud prospère, accueillant, ouvert à l'extérieur : un pays du Nord, plus austère, retiré, corollairement hostile au premier. Ce sera donc dans le premier que nous nous rendrons d'abord puisqu'il tient à la mer et s'offre plus favorable aux arts. Il entre d'ailleurs le premier dans l'histoire.

Ce pays méridional était appelé par les Chinois le Fou-nan et M. Pelliot, que nous allons suivre désormais, en a écrit magistralement la courte histoire d'après les textes chinois. Nous le reconnaîtrons, sans doute possible, dans les descriptions qu'ils en donnent. Nous recueillerons surtout des indications précieuses, et cette fois concrètes, sur la civilisation avancée de ses habitants.

Les textes chinois en effet nous le décrivent tel qu'il est encore, dans une baie occidentale de la grande mer (le golfe de Siam). Il est large de plus de 3 000 li, avec un sol « en contre-bas et tout plat » où les habitants s'adonnent à l'agriculture (1).

(1) Ces renseignements sont de 479-501, complétés en 502-556. On y lit encore que la capitale est à 500 li de la mer (250 km. environ), qu'il y a un grand fleuve qui coule du N.-O. et va à l'E. se jeter dans la mer (*Fou-nan*, p. 256 et 263). La physionomie du Cambodge méridional est donc ainsi complètement tracée.

Aucun autre pays de l'Indochine ne répond à ce signalement et on voit bien qu'il ne s'agit pas là du Cambodge septentrional. D'ailleurs, d'après les mêmes sources, le Fou-nan touchait au Champa par ses parties Nord-Est et ces deux pays avaient une frontière commune (1). Les mœurs étaient « en gros » les mêmes ici que là (2). Les deux peuples communiquaient par terre et par mer. N'oublions pas cette communication par le Sud du Champa, elle nous servira peut-être plus tard à élucider quelques problèmes, d'autant plus que vers 280 de notre ère, les rois du Champa et du Fou-nan sont amis et se prêtent un mutuel appui (3). Il est probable qu'au Nord, le Fou-nan n'atteignait pas le grand lac, car les Chinois ne le mentionnent pas. Une telle abstention serait bien extraordinaire dans une description par ailleurs si véridique, si ce lac de 100 kilomètres de longueur et si poissonneux avait été compris dans les frontières du pays. Celui-ci étendait sa domination au Sud jusqu'au royaume de Touen-siun, pays situé sur la presqu'île de Malacca (4) et dont 5 rois étaient vassaux du Fou-nan. Par l'Occident, il « touche à l'Inde et à la Parthie » (5). En outre, le Fou-nan échange des lettres et des cadeaux avec un souverain de P'i-k'ien que M. Pelliot place vers l'Iraouaddy (6). Ainsi donc, voici le Fou-nan calé au Nord-Est par le Champa ; au Nord par un pays sur lequel tout le monde est muet ; au Nord-Ouest la carte le montre limité par la partie Sud des Monts des Cardamomes et c'est vers l'Ouest, le Sud-Ouest jusqu'à la presqu'île de Malacca que son influence et son activité semblent s'exercer.

Le premier texte chinois où le Fou-nan apparaît date de 220-280 et fut écrit à la fin du III[e] siècle. Il nous dit que le premier prince des Wou envoya des émissaires répandre au Sud la civilisation chinoise. Les rois du Fou-nan, du Lin-yi (Champa) et d'un autre pays non identifié adressèrent une ambassade en Chine offrir le tribut (6). Voici donc un fait capital : au III[e] siècle la Chine civilise au Sud et le Fou-nan a un roi qui envoie en Chine un tribut. Cet échange se renouvelle d'ailleurs au cours du même siècle. En 357, description du Fou-nan, décidément fidèle vassal de l'Empire chinois. Les voyages ont lieu par mer et les jonques venant du Nord introduisaient au Fou-nan des objets chinois dont les formes et l'usage, les matières et la facture n'étaient pas sans intéresser les Founanais (8). En 484, un bonze du Fou-

(1) « Le Lin-yi et le Fou-nan sont des pays à frontière commune » (*Fou-nan*, p. 259). Vers 280, on lit : « De plus, le roi du Lin-yi touche au Sud au Fou-nan » (*Id.*, p. 255). Au V[e] s., le Fou-nan est à 4000 li (2000 km. environ) du Lin-yi et on y peut arriver par voie de terre et par voie de mer (*Id.*, p. 278). D'après ces indications différentes qui se complètent sans se recopier, il semble bien que le Fou-nan ne pouvait pas occuper tout le Cambodge actuel, sans quoi le Champa ne l'eût pas touché par sa seule frontière Sud, mais par ses frontières Sud et Ouest.

(2) *Fou-nan*, p. 263.

(3) *Id.*, p. 255.

(4) *Id.*, p. 263, note 1. Peut-être le Tenasserim.

(5) *Id.*, p. 263. C'est, semble-t-il, le Touen-siun qui, prolongeant le Fou-nan, touche à l'Inde.

(6) *Id.*, p. 264.

(7) *Id.*, p. 251.

(8) L'insistance des écrivains chinois sur le commerce du Fou-nan ne prête guère au doute. A la fin des Song (420-478), le roi du Fou-nan envoya des marchands faire le commerce à Canton

nan, Nâgasena, fut chargé de porter une supplique à l'empereur de Chine. Grâce à lui, nous tenons une preuve palpable de ces importations, car l'empereur lui confia des pièces de soie à fond grenat et violet et à dessins jaunes, azur ou verts : cinq pièces de chaque sorte destinées à récompenser le roi du Fou-nan (1).

Celui-ci ne recevait pas sans avoir donné. Ce même Nâgasena en effet avait emporté, en tribut, une image en or ciselé du siège du roi des dragons, un éléphant de santal blanc, deux stûpas d'ivoire, deux pièces de coton, deux vases de verre et un plateau à arec en écaille. En 503, nouvelle ambassade qui emporte du Fou-nan une image du Buddha en corail (2). A la fin du v[e] siècle, surgissent donc des ciseleurs sur or, des sculpteurs sur bois, ivoire et corail, le tissage du coton, le traitement de l'écaille et l'usage de vases en verre. De telles industries d'art ne s'improvisent pas du jour au lendemain, ni le choix, ni la connaissance des matières précieuses dans lesquelles furent traités de pareils cadeaux diplomatiques. Le coton est toujours cultivé au Cambodge. Le travail de l'écaille continue à être en honneur à Hatien, sur le golfe de Siam, riche en tortues carets. Le santal est un bois bien connu des Cambodgiens (3). Quant aux vases de verre, ils ne provenaient très probablement pas du Fou-nan qui ignora toujours, ainsi que le Cambodge, cette matière. Inconnus également de la Chine, à l'époque, ces vases de verre furent probablement jugés extraordinaires par le Fou-nan et bien propres à rehausser la valeur des présents qu'il faisait. Quel que soit le lieu d'où le Fou-nan les tenait, ils nous montrent déjà ce pays ouvert à l'extérieur et à d'autres états que la Chine, ce qui sera bientôt confirmé.

Dès la fin du III[e] siècle, les Chinois précisent cette pratique des arts en consignant dans leurs annales que les gens du Fou-nan aimaient à graver des ornements, à ciseler et qu'ils payaient l'impôt en or, argent, perles et parfums. Au v[e] siècle, ils fondaient des bagues et des bracelets en or, de la vaisselle en argent (4), possédaient du brocart dont les riches familles s'habillaient. L'avant et l'arrière des embarcations étaient sculptés en tête et en queue de poisson (5). Enfin, entre 502 et 556, le cuivre, l'étain, l'aloès, l'ivoire sont expressément signalés comme produits du Fou-nan (6).

Nous avons vu qu'en ces mêmes temps le Fou-nan était en relation avec un certain roi de P'i-k'ien régnant vers l'Iraouaddy. De là arrive « de la vaisselle d'or pur

(*Fou-nan*, p. 257). Il est souvent fait allusion à des productions du pays. Postérieurement au VI[e] s. une grande jonque du Fou-nan venue de l'Inde occidentale avait à vendre en Chine un miroir (*Id.*, p. 283). La Chine reçut encore du Fou-nan des sandales (*Id.*, p. 282), de gros bambous, des cannes à sucre, etc... (*Id.*, p. 283).

(1) *Fou-nan*, p. 257.

(2) *Id.*, p. 260 et 269.

(3) En 519, il est encore question de santal (de l'Inde cette fois). Le successeur de Jayavarman envoie en Chine « une image heureuse » en cette matière (*Fou-nan*, p. 270).

(4) *Id.*, p. 254.

(5) *Id.*, p. 261.

(6) *Id.*, p. 263.

pour cinquante personnes. La forme en est tantôt d'un plat rond, tantôt comme des coupes en terre cuite... la contenance est de cinq boisseaux ; ou encore la forme est celle d'une tasse et la contenance d'un boisseau » (1). Notre répertoire de formes et nos listes d'objets d'arts étrangers pénétrant au Fou-nan s'augmentent et se diversifient. Voici qu'aux influences septentrionales s'ajoutent celles de l'Occident. Et M. Pelliot remarque que le Fou-nan était entre l'Inde et la Chine l'escale normale de tous les navigateurs dès avant le IIIe siècle (2).

En quoi consistait entre le IIIe et le Ve siècle l'architecture ? Les textes sont muets sur les monuments religieux. On construisait pourtant des stûpas, puisque Nâgasena en apporta, à la fin du Ve siècle, à l'Empereur de Chine, deux images réduites exécutées en ivoire. Est-ce qu'à ce moment la construction des stûpas, récente au Fou-nan, prenant une allure d'événement considérable, suscitait le monarque founanais à en faire part à son souverain ? Réservons une réponse qui ne sera possible qu'à l'aide d'une argumentation plus complète. En ce qui concerne l'architecture civile et même militaire, tous les renseignements se recoupent. Dès 357, il y a au Fou-nan des villes murées, des palais et des maisons d'habitation (3). Au temps de Nâgasena, vers 484, on abat des arbres pour faire des maisons et les palissades des enceintes et on couvre les toitures de paillote ou de feuilles de bambou. Le peuple habite des habitations surélevées (4) ; le roi, des pavillons à étage et on construit des belvédères.

C'est surtout à cette description des arts mineurs et de l'architecture que les textes que nous venons de passer en revue, se consacrent. En pareille matière, les Chinois sont de fins connaisseurs. Et l'hommage qu'ils rendent ainsi au Fou-nan est d'autant plus accusé que ces mêmes historiens ne cessent d'en traiter les habitants de barbares. Malgré leur dédain, ils ne disent pas : huttes, demeures primitives, non. Ils spécifient des maisons surélevées, à étage, des pavillons, des belvédères, c'est-à-dire une architecture déjà très avancée. Nous pénétrons chez des barbares, néanmoins on nous parle de marchés actifs, de ciseleurs sur or, de sculpteurs, d'embarcations décorées. Tout cela vaut qu'on médite, car, au Ve siècle, les arts du Fou-nan forcent l'admiration d'historiens dédaigneux en occupant les deux tiers de leurs relations (5).

En résumé, depuis le début du IIIe siècle, le Fou-nan est en excellents termes avec son hautain suzerain septentrional. Il lui sert le tribut et, en échange, en reçoit des

(1) *Fou-nan*, p. 264.
(2) *Id.*, p. 291.
(3) *Id.*, p. 254.
(4) *Id.*, p. 261. Il est dit d'ailleurs, p. 280, qu'au VIe s. les gens du Fou-nan habitent dans des maisons qu'ils ornent et gravent.
(5) Il est à remarquer en effet qu'un commentateur de la fin du VIIe s. apporte quelque tempérament au dédain de ses devanciers : « Les gens du Fou-nan sont tout spécialement habiles et ne se confondent pas avec les barbares » (*Fou-nan*, p. 281).

cadeaux, des directives politiques, semble-t-il, et probablement des cargaisons. Il envoie des marchands faire le commerce à Canton. De ces rives hospitalières du Fou-nan, port d'escale des navires passant d'Occident en Extrême-Orient et vice-versa, tournons-nous vers une autre direction.

Nous avons dit qu'à la fin du ve siècle le Buddhisme apparaissait ou venait d'apparaître au Fou-nan. Nâgasena est un bonze hindou. Il porte en Chine un placet en grande partie buddhique, et deux réductions de stûpas en ivoire. Dans la première moitié du vi^e siècle deux autres bonzes « originaires du Fou-nan vont s'établir en Chine et savaient assez de sanskrit pour qu'on les ait employés, leur vie durant, à traduire les livres saints » (1). En 539, le roi du Fou-nan possède même une relique sacro-sainte et vraiment prodigieuse : un cheveu du Buddha long de douze pieds (2) ! A peu près au même moment le Buddhisme, au Champa, apparaît dans l'épigraphie (3). En voilà plus qu'il n'en faut pour être assuré que des relations buddhiques étroites existaient directement ou indirectement entre Inde et Fou-nan depuis le ive siècle au plus tard.

Bien que Buddhiste et bonze par-dessus le marché, Nâgasena ne peut celer à l'empereur de Chine « que la coutume du Fou-nan est de rendre un culte au dieu Maheçvara » (4). Il ne nous importe pas encore de rechercher le premier venu, du Buddha ou de Çiva, mais de saisir leur présence simultanément avant 484 : de voir un Buddhiste mentionner la puissance bienfaisante de Maheçvara et les deux cultes se mêler déjà dans ce syncrétisme dont tant d'inscriptions et de sanctuaires feront foi dans la suite. Tout au plus, de 671 à 695, le pèlerin chinois Yi-tsing pourra-t-il nous donner une vague chronologie : « Les gens y adoraient (au Fou-nan) beaucoup de devas. Puis la loi du Buddha prospéra et se répandit. Mais aujourd'hui un roi méchant l'a détruite et il n'y a plus du tout de bonzes » (5).

Si je m'arrête si longtemps sur ces v^e et vi^e siècles, au risque même de me répéter, c'est qu'ils ont, à mon sens, beaucoup d'importance pour la bonne compréhension des débuts de l'art khmer auxquels nous assisterons bientôt et des bouleversements politiques qui l'engendreront. A ce moment, nous vivons dans un Fou-nan prospère, ouvert sur les mers du Sud et de Chine, nourrissant des religieux hindous, expédiant des ambassadeurs et des marchands et entretenant des relations avec plusieurs civilisations étrangères très différentes et très avancées (6), recevant des pièces de soie

(1) *Fou-nan*, p. 284.
(2) *Id.*, p. 294.
(3) Ruines de Dong-Duong en 875 (*BEFEO*, IV, 897). Mais une statue en bronze du Buddha trouvée en ce lieu paraît bien plus ancienne, cf. *BEFEO*, XXI, pl. XI et *id.*, XI, 470. Foucher a reconnu ce Buddha comme étant gréco-buddhique et un « surmoulage » d'une statue d'Amarâvati, lieu d'où il proviendrait. D'après cet auteur, ce Buddha serait du iie siècle. *L'Art gréco-buddhique du Gandhâra*, II, fasc. 2, p. 682 et fig. 586 et 586 *bis*. Paris, Leroux.
(4) *Fou-nan*, p. 260.
(5) *Id.*, p. 284.
(6) Souvenons-nous en effet de cette jonque du Fou-nan qui, venant des côtes Ouest de l'Inde,

de Chine et de la vaisselle d'or du P'i-k'ien. Qui dira si les bateaux montés par les envoyés de Marc Aurèle qui débarquèrent au Tonkin en 166 (1), ne firent pas escale sur ces rivages accueillants, port inévitable entre l'Occident et l'extrême Asie, et ne laissèrent pas quelque statue de Junon ou quelques trépieds de bronze à tête d'animal — reflets d'un art hellénistique dont nous aurons à nous occuper? Souvenons-nous d'autre part que dans la langue khmère, nombre de mots chams et malais répondent aux recherches philologiques, mots qui purent pénétrer, les premiers aux temps lointains où une frontière Cham-Fou-nan séparait à peine deux peuples amis et en communication par terre et par eau ; les seconds, venus de cette presqu'île de Malacca que le roi du Fou-nan dominait au IVe siècle (2). A ces quelques mots, tout un vocabulaire sanskrit s'ajoute. Sans doute, nous ne possédons pas encore une seule œuvre d'art de cette haute époque, pas un seul document concret dûment daté et authentiqué, pas un texte, pas une inscription. Nous savons néanmoins qu'un étonnant mélange humain et intellectuel est achevé sur les plaines inondées du Cambodge méridional. On y lit le sanskrit. Il y a des livres et des dépôt d'archives (3). Une architecture avancée s'y élève. Le peuple aime à sculpter le bois et l'ivoire et à ciseler l'or. Çiva et le Buddha se partagent l'empire des âmes. Quel chemin parcouru jusqu'au IVe siècle depuis le temps où des cités lacustres s'installèrent à Samrong Sen et Long Prao ! En un mot, c'est sur les alluvions du Cambodge méridional, entre les bras du Mékong et au bord de la mer que siège l'empire le plus puissant du Sud indo-chinois ; c'est au Ve-VIe siècle qu'il atteint le point culminant de son histoire et de sa puissance et c'est Fou-nan que les Chinois appellent ce pays.

Entre 589 et 618, ces mêmes annalistes chinois écrivent pour la première fois le nom d'un état vassal du Fou-nan : le Tchen-la, situé lui aussi au Sud-Ouest du Champa. Son roi était le Kshatriya Citrasena. « Citrasena s'empara du Fou-nan et le soumit » (4). Tâchons de nous orienter. A l'Est et au Nord-Est du Fou-nan, il y a le Champa ; au Sud, la mer ; à l'Ouest on ne sait trop, peut-être un royaume connu en 607 sous le nom de Tche-t'ou, lequel était un clan ou une tribu du Fou-nan (5). En conséquence, le Tchen-la ne pouvait s'étendre qu'au Nord du Fou-nan, mitoyen puisque le texte chinois nous explique que, battu par le Tchen-la, le roi du Fou-nan se sauva vers le Sud (6). Le Tchen-la ne parait donc autre que notre Cambodge

porte un miroir en Chine, postérieurement au VIe s. Note 17. Un des premiers rois du Fou-nan, (Fan)-man « fit construire de grands navires et parcourant toute la mer immense il attaqua plus de dix royaumes », ceci vers le IIIe s. (*Fou-nan*, p. 266).

(1) *Fou-nan*, p. 248.

(2) *Id.*, p. 263.

(3) *Id.*, p. 254.

(4) *Id.*, p. 272. — Ailleurs, M. Pelliot se demande si une autre tradition qui fait remonter la victoire de Tchen-la entre 535-545 ne serait pas plus exacte. *BEFEO*, IV, 388.

(5) *Fou-nan*, p. 272, note 5.

(6) *Id.*, p. 274.

septentrional que nous avions perdu de vue et qui se rappelle à nous d'une façon éclatante. Que s'est-il passé ?

Les Chinois nous l'ont fait entrevoir : les aïeux de Citrasena avaient progressivement accru la puissance du Tchen-la (1). Avant toute autre information le titre et le nom du roi : Kshatriya Citrasena, nous indiquent que, comme les dynasties founanaises, les princes du Nord étaient hindouisés (2), qu'ils s'intitulaient guerriers. Leur victoire nous les montre bons guerriers, puisque, déferlant du haut pays, ils viennent s'installer dans la capitale du Fou-nan, située dans l'extrême Sud et qui paraît avoir été Vyâdhapura, le centre actuel d'Angkorborei, dans la province de Prei Krâbas (3). Le dernier roi du Fou-nan aurait été un Rudravarman qui régnait encore en 539. Après quoi, le nom de Fou-nan disparaît des textes chinois pour n'être plus cité qu'au début du VIIe siècle, moment où ce pays aurait envoyé une dernière ambassade en Chine et où les premiers émissaires officiels du Tchen-la y arrivent eux-mêmes (616-617) (4). Retenons bien ces faits contradictoires : le Fou-nan soit disant battu par le Tchen-la dans la première moitié du VIe siècle qui envoie encore des ambassadeurs officiels (5) jusqu'au début du siècle suivant, en 559, 572, 588, et jusqu'entre 627-649.

Que Citrasena et ses successeurs aient en effet « secoué les chaînes du Fou-nan », ce sont des inscriptions gravées par ces rois qui nous l'annoncent (6). Mais il y a plus d'un pas entre ces jeux de princes et la pacification, l'unification administrative, sociale, intellectuelle et artistique d'un vaste royaume à double face comme celui qui se constituait. Assurons-nous en.

Après avoir enregistré l'apparition du Tchen-la et sa victoire entre 589 à 617, les annalistes chinois nous donnent non seulement une nouvelle date, mais attribuent la victoire à Içâna, fils de Citrasena, au début de la période tcheng-kouan (627-649). La

(1) *Fou-Nan*, p. 272.

(2) Une inscription au début du VIIe s. trouvée dans Tonlé Repu, province septentrionale, rapporte que le souscripteur « avec le Râmâyana et le Purâna donna le Bhârata complet » (*Corpus*, p. 31).

(3) « Brusquement sa ville (du roi du Fou-nan) a été réduite par le Tchen-la et il lui fallut émigrer au Sud à la ville de Na-fou-na ». Na-fou-na pourrait à la rigueur s'appeler Navanagara et serait à chercher vers Kampot (*Fou-nan*, p. 274, 290 et 295). Sur Vyâdhapura, cf. *Cambodge*, I, p. 197 ; *Corpus*, p. 21, 178 et 355 ; *BEFEO*, IV, 214 ; *id.*, V, 419 et *id.*, XIII, 6, p. 34.

(4) *Fou-nan*, p. 295 et 274. De plus, c'est à la fin du VIIe s. que Yi-tsing parle du pays de Pa-nan ; « on disait autrefois Fou-nan » (*Id.*, p. 284). Enfin, une encyclopédie compilée à la fin du VIIIe s. donne encore un article sur le Fou-nan (*Id.*, p. 283).

(5) Pelliot, *BEFEO*, IV, p. 389.

(6) Inscriptions de Phu Lokhon, *BEFEO*, III, 442 ; de Thma krè, *id.*, III, 212. Cf. sur le site du Tchen-la, Coedès : *id.*, XVIII, 9, p. 41. J'ai moi-même utilisé ces renseignements pour démontrer que l'architecture proprement dite du Cambodge avait eu son berceau dans cette région du Nord-Est avec maintes preuves à l'appui, dans *AAK*, I, p. 293, et repris cette question plus en détail dans une étude spéciale de la région du Nord-Est et de son art, *id.*, II, p. 131 ss. Je crois cependant que le Tchen-la ne devait pas être limité à la seule région de Bassak, ce qu'ont suggéré Finot et Coedès, mais s'étendre beaucoup plus au Nord puis un peu plus au Sud, le long du Mékong et comprendre la région où se trouve le groupe de Prâsât Néak Buos (N° 291 de l'*Inventaire*) dans Meln Prei, groupe de monuments hétéroclites où l'on trouve des incriptions depuis 674 et qui fut perpétuellement fréquenté, augmenté et honoré dans la suite.

contradiction n'est pas grave. Cependant elle laisse entrevoir qu'à l'époque on n'y voyait pas très clair : que, de père en fils, les premiers monarques du Tchen-la durent se transmettre la lance et s'attribuer chacun une victoire sans lendemain. Or Içâna lui-même n'avait sans doute pas assuré sa paix impériale car le nouveau royaume, en 705 et au cours des années suivantes se divise en deux états. Par chance, les Chinois nous les décrivent : « celui du Sud qui avoisine la mer, renferme beaucoup de marais ; il forme le Tchen-la des eaux. Celui du Nord est très montagneux : il forme le Tchen-la des terres » (1). Si la place du Tchen-la des eaux avec ses marais ne prête guère à équivoque, celui de terre pourrait-il correspondre à une nouvelle division et n'avoir pas de rapport avec le Tchen-la de Citrasena? Ce serait bien étonnant, surtout qu'aucune région du Cambodge ne répond à la description chinoise qui place ce pays au Nord du Tchen-la des eaux et le montre très montagneux. Il était d'autre part naturel que malgré l'avènement d'une monarchie unique le vieil antagonisme de populations inégalement favorisées persistât. Ainsi donc à l'aube du VIIIe siècle et en dépit des anciennes victoires de Citrasena et de la domination de ses successeurs, le pays demeure dans ses divisions géographiques. L'ancien Fou-nan, s'il a perdu son nom, se reconnaît trop dans la description du Tchen-la de l'eau et le Tchen-la primitif, celui de Citrasena, dans celle du Tchen-la des terres. A la fin du VIIe siècle, l'unité administrative n'est pas encore un fait acquis. On a beau la proclamer, le Fou-nan est toujours le Fou-nan ; il résiste et se manifeste, bien qu'ayant changé de nom. Remarquons enfin qu'entre 671 et 695, le voyageur Yi-tsing ne dit pas Tchen-la en parlant du Fou-nan : il écrit « Pa-nan, on disait autrefois Fou-nan ».

En 802, montera sur le trône un grand monarque Jayavarman II qui règnera 67 ans (2). Il proclamera bien à son tour que l'Empire khmer est fondé, que la couronne du Sud et celle du Nord chargent son front. Par un ingénieux mélange de légendes, on justifiera la substitution du pouvoir septentrional au pouvoir méridional (3). Le roi fondera un culte personnel et s'affirmera indépendant : cakravartin. Cependant ce monarque malgré tout cet appareil et tant d'assurance écrite nous paraît fort instable. Il erre dans le Cambodge du Nord et fonde diverses métropoles dont, chose curieuse, aucune n'est durable. On le voit sur les Phnom Kulen ; puis peut-être dans la région d'Angkor et au Nord de Sisophon. Les inscriptions relatent tous ces déplacements sans jamais en donner les raisons. Nous y reviendrons plus loin. Au début du IXe siècle Angkor sort de terre. A peine installée, toujours sans cause connue, la cour se transporte dans le Nord-Est du pays et y demeure 16 ans. Enfin, avec Rajendravarman seulement, en 944, commencent la stabilité et

(1) *Fou-nan*, p. 275 et L. de Rosny, *Les peuples orientaux connus des anciens chinois*, p. 181.

(2) Tout ce qui est dit ici de Jayavarman et de ses successeurs est relevé dans l'inscription de Sdok Kak Thom, traduction Finot : *BEFEO*, XV, 2, p. 53.

(3) La légende de Kaundinya et de Somâ est bien connue. Finot l'a étudiée dans *BCAI*, 1911, p. 20. Il a montré qu'elle était propre à l'origine de la dynastie du Fou-nan. Les rois du Cambodge, eux, se recommandaient d'un autre couple : Kambu-Merâ qu'ils délaissèrent pour adopter, comme une sorte de légitimation, celui des rois déchus.

la grandeur du Cambodge. Elles dureront jusqu'au XIII[e] siècle. Mais ne nous y trompons pas : c'est de la grandeur du Cambodge septentrional dont il s'agira.

A partir du VIII[e] siècle, le Cambodge du Sud réduit à l'impuissance, demeurera un pays négligé, presque mort. On n'y édifiera pas dix temples, tandis qu'une fièvre constructive inouïe et plusieurs formes d'art couvriront tout le Nord-Ouest et tout le Nord-Est, de monuments considérables réunis par des chaussées nombreuses. Dans le Sud abandonné, l'ancienne capitale Vyâdhapura ne sera même pas entretenue. On ne la dotera pas, au cours des trois ou quatre siècles de la toute puissance angkoréenne, d'un seul sanctuaire nouveau. Même dédain pour l'antique centre de Prei Kuk, groupe considérable qui était en pleine prospérité au début du VII[e] siècle (1). Les inscriptions postérieures au VIII[e] siècle jalonnent le Cambodge du Nord, tandis qu'elles se raréfient à l'extrême dans le delta (2). Voulons-nous un exemple d'un autre ordre de cette division constante du pays ? Au XI[e] siècle, les textes nous parlent d'une rébellion fameuse contre laquelle il fallut, pour vaincre, dépêcher le fameux général Sangrâma. Qui la fomenta ? Qui la dirigea ? un « chef ennemi redoutable de la région méridionale » : Aravindahrada qui, enfin vaincu, se sauve au Champa. La lutte avait été chaude, puisqu'auparavant Sûryavarman I avait vainement chargé six de ses capitaines de réduire l'ennemi (3).

En conséquence, l'Empire khmer en dépit des vastes frontières qu'il s'assigna lui-même, paraît n'avoir jamais existé que comme une confédération d'états peu homogènes et qu'organisa un pouvoir central longuement contesté et toujours menacé. Cette unité, plus factice que réelle, ne paraît pas avoir commencé à la fin du VI[e] siècle malgré l'annonce faite en Chine entre 589 et 618 et les inscriptions que les conquérants disséminent du golfe de Siam au Laos dès le début du VII[e] siècle puisque en 617, le Fou-nan envoie encore officiellement une ambassade en Chine et que vers 705 et au cours des années suivantes, éclate la lutte entre Tchen-la du Nord et du Sud. Cette unité, toute nominale au début, ne peut guère être admise qu'à partir du VIII[e] siècle, donc plus d'un siècle après la construction des monuments en brique méridionaux. Enfin elle n'a peut-être subsisté qu'artificiellement, par le délaissement et la déchéance des régions du delta. Depuis l'époque où le Fou-nan glorieux

(1) Suivre le développement de ce qui précède sur les cartes de la répartition des monuments que j'ai données dans *AAK*, I, fasc. 3, fig. 52, 53, 54. Le groupe de Prei Kuk, construit à l'extrême Nord du Cambodge méridional paraît avoir été une des villes occupées ou construites en premier sous les dynasties du Nord, à la frontière même des deux pays, dans le premier quart du VII[e] s. Elle s'appelait probablement Içânapura. On comprend bien que nous n'imaginons pas le Cambodge Nord séparé du Sud par une ligne frontière précise et que nous pouvons tout aussi bien concevoir Prei Kuk au Sud du Cambodge septentrional. Sur les inscriptions de Prei Kuk, cf. Finot : *BCAI*, 1912, p. 143. Sur Prei Kuk, cf. Parmentier : *Complément à l'Inventaire*, *BEFEO*, XIII, p. 21 ss. On ne voit aucun monument postérieur au VIII[e] s. tant à Prei Kuk qu'à Angkorboreï (Vyâdhapura), alors qu'il s'en trouve dans les environs.

(2) Sur les 565 inscriptions connues, une trentaine proviennent du Cambodge méridional proprement dit.

(3) *Corpus*, Stèle de Prah Ngouk, p. 140.

sculptait des stûpas dans l'ivoire jusqu'au temps où les dynasties d'Angkor régnèrent, le vaste pays qui nous occupe a donc subi une double destinée. La prospérité du Fou-nan parallèle à l'agrandissement du Tchen-la, l'émancipation de ce dernier, les luttes du Tchen-la de l'eau et de terre, le règne de Jayavarman, la naissance et la mort d'Angkor sont les faits d'une sorte d'histoire bilatérale résultant de la double physionomie du pays et, au début, de rivalités bien accusées. Par conséquent, chaque fois qu'au cours de notre étude de l'art, nous nous heurterons à des ruptures inexplicables, à des développements esthétiques obscurs, nous devrons, je crois, nous souvenir de cette histoire. Pour éclairer chaque fait artistique qui nous arrêtera, nous noterons la région et l'époque où il se produit. Dans plus d'un cas même, celle-là pourra nous aider à déterminer celle-ci (1).

En fait, nous avons dans le pays que recouvrent les premiers textes khmers sous une unité trompeuse :

A. Un art qui naît et se développe dans les régions méridionales de ce pays.

B. Un art qui naît et se développe dans les régions septentrionales.

C. Au moment où les régions méridionales perdent une suprématie politique qu'elles avaient à l'origine — les manifestations locales de leur art cessent.

D. Au moment où cette suprématie passe définitivement aux régions septentrionales, d'innombrables manifestations locales d'un art propre à celles-ci apparaissent.

Du seul point de vue artistique et en d'autres mots : deux arts se développent dans deux pays et l'un de ces arts surgit, différent du premier, au moment où le premier disparaît. Après avoir passé en revue les causes géographiques et politiques et la chronologie de ce double phénomène, abordons-en le mécanisme.

Les Chinois nous ont décrit la prospérité artistique du Fou-nan, mais jamais ils ne nous ont parlé au même moment de celle du Tchen-la. Le silence se comprend et l'on conçoit que ce pays ne les ait pas intéressés ; qu'incorporé au Fou-nan, il ait disparu dans son ombre. Cependant au moment précis où la dynastie de Citrasena

(1) J'ai déjà montré la séparation qu'il y avait entre un art ancien fortement hindouisé venu du pays dravidien et l'art khmer proprement dit d'où tout apport étranger avait été extirpé dans le chap. XXIV des *Recherches*. Je les considérais alors, avec tous les auteurs, comme les deux étapes d'une même évolution artistique. Je n'avais pas encore acquis en écrivant mon ouvrage, les documents nouveaux trouvés depuis, ni tenu compte de la double physionomie du Cambodge, du groupement et de la diversité des monuments selon cette double physionomie. Il s'ensuivait que la scission des arts antérieurs et postérieurs au VIII[e] s. n'apparaissait que mal, n'était pas établie géographiquement et que je montrais les Khmers d'une indépendance assez discutable puisqu'elle n'était pas justifiée par les causes politiques et géographiques qui la favorisaient. En revanche, je n'ai jamais pu me résigner à accepter l'épithète d' « art khmer primitif » que Parmentier donnait depuis 10 ans à l'art antérieur au VIII[e] siècle (v. dernièrement *BEFEO*, XXII, 74). La perfection de cet art s'oppose absolument à l'adjectif « primitif » ; aussi bien que son caractère hindou trop nettement affirmé et trop rapidement perdu ne peut justifier celui de « khmer ». J'ai démontré déjà ce caractère hindou et caduc dans le chapitre cité de mes *Recherches* et me suis expliqué de nouveau dans *AAK*, II, p. 81 ss.

proclame son indépendance et à partir de ce moment seulement, le pays se couvre d'inscriptions. Des VI[e]-VII[e] siècles, nous en connaissons 90 environ (1). Elles se rapportent toutes aux dynasties khmères. Enfin, à la fin du VII[e] siècle, la presque totalité des monuments répondant à des formes architecturales qui disparaîtront au cours du siècle suivant, une statuaire dont la plastique, les poses et les costumes ne survivront pas à ces formes architecturales, ces arts sans lendemain apparaissent d'abord et surtout dans les régions méridionales (2). En outre, disons que cette architecture est strictement hindoue, parfaitement comprise, en pleine possession de ses principes et de ses moyens et qu'il en est de même de cette sculpture, ce que nous démontrerons plus loin.

Si de tels monuments sont œuvres de Citrasena et de ses successeurs immédiats, si les populations septentrionales en ont été capables, que ne les ont-ils exécutés dans leur pays et, puisque la victoire appartenait à leurs armes, que n'ont-ils jalonné l'Empire, de ces temples, ainsi qu'ils firent de leurs inscriptions et ainsi qu'ils feront plus tard de leurs temples en grès, au lieu de les dresser surtout en Cochinchine, dans tout ce Fou-nan, pays ennemi qu'ils venaient d'asservir? Et si telle était l'architecture du Tchen-la, architecture consommée, étonnemment évoluée, remarquablement bien bâtie — pourquoi le Tchen-la l'abandonna-t-il aussitôt son succès

(1) Voici leurs numéros aux « Listes Générales des Inscriptions, etc. », *BEFEO*, 1923. Les numéros *soulignés* sont ceux des inscriptions trouvées dans les régions septentrionales et au Siam : 1, 3, 5, 6 à 9, 11, 13, 21, 22, 24, 25, 28, 30, 37, 38, 40, 41, 44, 46, 49, 50, 53, 54, 55, 60, 66, 73, 74, 76 à 81, 97, 98, 109, 114, *115*, *116*, *122*, *123*, *126*, *133*, *135*, *137*, 140, 145, 146, 149, 151, 155, *159*, *163*, *213*, *341*, *357*, *359*, *360*, *363*, *367*, *388*, *389*, *400*, 416, 419, 423, 426, *429*, 437, 438, 440, *442*, *447*, 482, 493, *496*, *497*, *499*, *502*, *503*, *505*, *506*, *508*, *509*, *513*, *514*, 517, 520. Chaque fois que je fais appel au témoignage du nombre des inscriptions, ce n'est qu'à titre de documentation complémentaire car une telle statistique est des plus fragiles. Nous sommes loin de connaître toutes les inscriptions du pays et dans celles que contient l'Inventaire, certaines n'ont aucune date, cf. les cartes des inscriptions : Parmentier, *BEFEO*, XVI, 3, p. 69 ss.

(2) Voici la liste de ces monuments que donne Parmentier : *BEFEO*, XXI, p. 77. Je ne parlerai dans la suite que de ceux que j'ai étudiés moi-même.

Architecture : Phnom Basèt (Kandal), une tour, *BEFEO*, III, 63. — Un linteau et des vestiges à Attopeu (Laos), *id.*, III, p. 141. — Tour de Chot-mat (Cochinchine), *id.*, id., 737. — Prasàt Prah Theat dont j'ai longuement parlé dans *Recherches*, p. 343, 346 et fig. 171 A, pl. XLVIII, C, croyant par erreur p. 347 ce petit monument non encore signalé, alors qu'il l'avait été dans *Cambodge*, I, p. 338, et *BEFEO*, p. 98 ; Hanchei, près du précédent, une tour et une cellule (Kompong Cham). — Prei Chet et Rung Thap en Cochinchine, tours, *BEFEO*, XIX, 5, p. 107. — Le souterrain de Vihear Thom (Kompong Chàm) dont Parmentier a donné un compte rendu d'après mes notes et plans, *BEFEO*, XX, 6, p. 2. — Le groupe de Prei Kuk, près de Sambuor (Kompong Svày) une quarantaine de tours : Parmentier, *BEFEO*, XIII, p. 21. Nous ajouterons à cette liste la belle tour de Bayang (Trèang) et l'Açram Maharosei (Prei Krâbas). J'ai donné des photos de la première dans *AAK*, II, fasc. 1, pl. 16 et la monographie du second dans *id.*, fig. 34, 35, 36 et pl. X.

Sculpture : v. la liste d'une dizaine de statues provenant toutes du Sud dans *BEFEO*, XXI, 77, auxquelles il faut ajouter un Brahmà et un torse de femme rapporté de Prei Kuk par Parmentier ainsi que le Harihara du Prasat Andèt, *AAK*, I, pl. IV ; un Vishnu et un Çiva provenant de la région de Stung Trèng et une dizaine d'autres statues trouvées par moi-même dans le Sud et dont nous allons nous entretenir.

Ainsi se borne, à peu de chose près, l'inventaire de l'architecture et de la statuaire méridionales, antérieures au VIII[e] s. et actuellement publiées.

acquis? A supposer qu'il ait voulu illustrer son occupation du Fou-nan en y construisant des tours de son cru, pourquoi ceci fait, tourna-t-il court et ne continua-t-il pas dans le Nord-Ouest et le Nord-Est à assouvir cette fièvre de construction pour le moins suspecte qui le quitta hors du pays conquis aussi brusquement qu'elle le prit lorsqu'il y pénétra? Un tel phénomène artistique est doublement inexplicable en raison des conditions contradictoires dans lesquelles il se produit et de la brusquerie de son apparition et de sa disparition. Un peuple ne se révèle pas architecte ni sculpteur par le seul fait d'en soumettre un autre. Il n'innove pas une architecture, une sculpture en pleine bataille et ne bâtit pas chez l'ennemi et pour l'ennemi exclusivement. Enfin, victorieux, il n'abandonne pas brusquement tous ses programmes et toute l'expérience acquise pour demeurer après un tel éclat absolument muet près de deux siècles, tandis qu'il est maître du pays nouveau ou tout au moins maître chez lui.

Quel était donc cet art déjà formé, fortement indouisé qui ne vient pas du Nord et n'y va qu'exceptionnellement, n'apparaît que dans le Sud, si ce n'est celui-là même que les conquérants trouvèrent sur place, celui du pays conquis? Quels sont ces monuments, sinon ceux que le Fou-nan construisait, continua à construire après l'installation sur son trône des dynasties nouvelles et à une époque où nous avons reconnu que ce Fou-nan était encore pays distinct? Souvenons-nous en effet de ce Fou-nan artiste décrit par les Chinois : qu'au début du VIe siècle Buddhisme et Çivaïsme y prospèrent, qu'on y parle sanskrit, qu'on y imite dans l'ivoire des stûpas. Aussi, on y bâtit des tours isolées, en brique, richement sculptées et l'architecture de ces tours, leur sculpture, sont hindoues. Voyez-les groupées dans les frontières du Fou-nan. Tout cet art importé est en plein essor à l'aube du VIIe siècle. Comme il vient d'arriver, il n'a pas encore subi de transformations saisissables. Des artisans hindous doivent même diriger, alimenter les ateliers locaux. Nous sommes si bien à un début que les monuments qui nous en resteront seront peu nombreux et clairsemés. Mais le Tchen-la surgit. Voilà le Fou-nan frappé à mort en l'instant qu'il s'éveille. Il se débattra au cours du siècle suivant et semblera même ne plus construire. Ce sont les troubles du Tchen-la de terre et d'eau : période, de tout le passé khmer, la plus pauvre en inscriptions (une quinzaine pour 565 actuellement connues). Ainsi l'art étranger que le Fou-nan avait accepté mais non encore assimilé, n'aura pas eu le temps d'enfoncer dans un sol trop nouveau des racines profondes. Les eût-il enfoncées, le Fou-nan asservi n'eût pas pu les nourrir. Ainsi cet art disparaît. Ainsi le Tchen-la suzerain et constituant son empire, ne sera pas directement touché par l'influence artistique hindoue, car lorsqu'elle parvint au Mékong et s'installa surtout dans son delta, l'art du Nord, l'art khmer du grès n'était pas encore né. Cet art hindou du Fou-nan ne pouvait être que deux fois indésirable à l'orgueil, aux habitudes et au nationalisme des populations septentrionales enfin organisées, parce qu'étranger et témoin de l'ancien prestige du suzerain définitivement renversé.

Cette version nous paraît correspondre aux événements. Elle nous permet encore d'énoncer avant la lettre les causes profondes et anciennes de l'extraordinaire apparition et de la fortune éclatante et rapide de cet art du Nord qui sera l'art khmer. Elle nous prépare à mieux comprendre son indépendance, les raisons puissantes qui aidèrent les artistes septentrionaux à chercher en eux-mêmes, sur les lieux, dans leur passé propre et les forces acquises par leur victoire des thèmes artistiques et des formes plastiques qui ne dussent rien au pays dominé. Mis ainsi au courant du passé, spectateurs du moment où le centre de gravité de l'Empire khmer change de région, parvenus au début du VIIe siècle et tandis que le jeune art du Fou-nan tombe d'un tronc que frappe la hache du Tchen-la, il ne nous reste plus qu'à entrevoir l'avenir. La tentative ne semble pas audacieuse, car cet avenir sera si peu lointain, les faits tarderont si peu à se multiplier, tant de pierres sculptées vont s'élever sur tout le Cambodge septentrional qu'une lumière aveuglante s'épandra bientôt. C'est au Nord donc, que, suivant la marche des événements, nous devons désormais aller la chercher derrière les dernières brumes qui nous la voilent encore.

D'après les inscriptions, c'est au Nord-Est, dans la région Bassak-Stung Treng et vallée de la Semun qu'il semble que l'on doive situer le berceau de ce Tchen-la d'où Citrasena partit et d'où, longeant d'abord le fleuve, il serait descendu à la conquête du Fou-nan, sous le nom de Mahendravarman (1). Peu après, il nous est dit que Içânavarman se rendit entre 616-626 maître des provinces de Chikrèng, Battambang et Phimai (2). Déjà le prédécesseur de Citrasena, Bhavavarmen I, vers 550, avait vaincu des « rois de la montagne » (3). Ce n'est certes pas dans les régions méridionales que siégeaient ces rois et on les voit plutôt quelque part le long de la chaîne des Dangrèk. Ainsi l'épigraphie relate que, avant de procéder à la soumission du Sud, les monarques du Nord-Est durent s'occuper de rallier à leur cause les petits états septentrionaux et pendant que le Fou-nan vivait dans une sécurité que ne contredisent pas les annales chinoises et que confirment l'état prospère des arts et la puissance de ce pays, vingt combats se livraient dans le Nord. Parmi les petites principautés guerrières qui s'y trouvaient, celle où devait naître Citrasena et dont la ville s'appelait Çresthapura, devint la plus puissante et de victoire en victoire, gagnant d'abord vers l'Ouest jusqu'au delà de Battambang (4), puis vers le Sud

(1) G. Coedès, Le site primitif du Tchen-la, *BEFEO*, XVIII, p. 41.

(2) « (Içânavarman)... qui longtemps a fait l'ornement de ses pieds des trois villes de Çakrângkapura, d'Amoghapura et Bhīmapura » érige en 627 deux divinités (*Corpus*, p. 42). Nous avons vu que Prei Kuk fut peut-être la capitale de ce monarque. Note 1, p. 179.

(3) Le renseignement est répété deux fois dans l'inscription d'Hanchei, début du VIIe s. « Pour vaincre les rois de la montagne jusqu'au sommet de leurs pics, il avait en pleine saison des pluies, un pont pour traverser les eaux... » *Corpus*, p. 20.

(4) En effet, une inscription indiquant une donation de Bhavavarman a été découverte au delà de Battambang. M. Barth, la traduisant, n'a pas manqué de faire ressortir le style concis, fier et tout militaire de ce texte : « Avec des dons prélevés sur les richesses conquises par l'effort de l'arc, ce linga de Tryambaka a été placé par le roi Çrî Bhavavarman qui tient les deux mondes sur sa main ». *Corpus*, p. 28. De nouvelles inscriptions découvertes par le Ct Seidenfaden dans les quatre

jusqu'à Chikrèng, conçut le projet de continuer ses conquêtes plus au Sud encore, parce qu'elle ne pouvait plus le faire dans d'autres directions et parce qu'au Sud où le Mekong et sa riche vallée conduisaient, s'étendait un pays d'une richesse incomparable et régnait la seule dynastie gênante à la suprématie définitive des conquérants. On voit donc toutes ces provinces septentrionales, après s'être combattues, s'allier contre un ennemi commun, dans la même convoitise qu'inspiraient à leurs populations montagnardes et forestières, les grasses alluvions, les fleuves et les ports du Fou-nan. Un siècle au moins de combats depuis Bhavavarman Iᵉʳ (vers 550) avait exalté leurs vertus militaires et les succès, leur orgueil et leurs appétits. Tandis que le passé du Fou-nan était surtout d'art et de commerce, celui du Cambodge septentrional était surtout de guerres et d'aventures. De là sa conquête du Fou-nan et l'arrivée dans la capitale de ce pays de monarques hardis, fiers, brutaux, plus militaires qu'artistes, plutôt préoccupés en ces temps de dresser des bandes armées et des éléphants de guerre que de sculpter des ornements et de construire des sanctuaires en matériaux durables.

D'autre part, nous avons vu pourquoi les civilisations extérieures n'avaient peut-être touché les populations septentrionales qu'après avoir traversé le Fou-nan. Les hostilités n'avaient pas, de plus, favorisé cette transmission et l'hindouisation du Tchen-la devait se trouver moins avancée que celle du Fou-nan ce que prouve d'ailleurs la raréfaction sensible sur son territoire des monuments hindous. Plus près de leurs origines, moins évolués, nos conquérants puisaient dans un nationalisme — d'autant plus actif qu'une certaine jalousie pour les heureux résultats de l'éclectisme founanais devait intervenir — des raisons de plus de bouter hors du sol conquis ce qui n'était pas dans leurs coutumes et non issu de leur essence et de leur propre passé.

Cet esprit batailleur d'une part, de l'autre ce nationalisme ombrageux, nous seront affirmés au cours du ɪxᵉ et du xᵉ siècle avec une insistance extraordinaire. Tous les bas-reliefs khmers ne relateront avec une verve intarissable et sur les huit dixièmes de leur surface que des combats terrestres et nautiques. Voilà bien des œuvres de guerriers satisfaits qui troquent la lance contre le ciseau pour retracer leurs combats (1). Tous les peuples victorieux du monde firent ainsi. Et ce dédain pour

provinces Nakhon Raxasima, Ubon, Roi Et et Udon jusqu'à la rivière Se Mun et commentées par M. Coedès : *BEFEO*, XXII, p. 57 ss., prouvent que Citrasema « poussa ses conquêtes au Nord des Dangrèk, aussi loin vers l'Ouest que son frère Bhavavarman I avait poussé les siennes dans le bassin du grand lac », *id.*, p. 60.

(1) Sur les bas-reliefs de Bantéai Chhma et du Bayon, dans les interminables batailles qu'on y voit, les camps antagonistes ne sont pas toujours nettement diversifiés par leurs costumes et ne le sont jamais par leurs types, cf. *Recherches*, p. 240. L'impression de guerre civile s'en dégage souvent mieux que celle des guerres entre peuples différents. De plus, les combats nautiques sur des eaux dont les rives sont indiquées correspondent bien aux nombreuses rencontres qui durent se dérouler sur le Mékong et le Tonlé Sap entre Tchen-la et Fou-nan. En tout cas, cette hypothèse est plus naturelle et justifiée que d'imaginer dans l'un des deux camps un peuple étranger, car on voit, ici et là, les embarcations à tête et queue de poisson signalées au Fou-nan par les Chinois et qui devinrent celles du Cambodge. Je crois donc, que sur les bas-reliefs en question, sculptés peu après

l'architecture du Sud, hindoue et founanaise, cette témérité d'appliquer des thèmes inédits dans des temples immenses dès le début montre assez cet orgueil national de se suffire à soi-même. La localisation des temples en grès et de plans nouveaux uniquement dans les régions septentrionales et l'abandon de celles du Sud confirment encore ce qui précède.

Considérez comme tous ces événements rappellent trait pour trait les destinées de la Grèce ancienne qui porta elle-même plusieurs noms selon les époques, fut divisée par la rivalité des cités, le morcellement de sa vie politique et se scinda, comme le Cambodge, en pays continental et en pays maritime. La seule différence peut-être, c'est qu'ici une unité fut obtenue — dans les conditions précaires que nous avons vues — et que Démosthène fut impuissant à l'instituer. Ce qui rend plus saisissant encore ce parallélisme, c'est l'apparition de ces Doriens khmers qui, descendus aussi du Nord, absorbent le Fou-nan ionien, pays commerçant, artiste et navigateur et mêlent à sa xénophilie l'apport d'un esprit autochtone, jeune, puissant, brutal, étonnamment riche, pas très subtil peut-être, mais d'un courage, d'une ambition et d'une fécondité remarquables. Chose plus curieuse encore, de même que le Dorien donna à l'art grec la colonne — c'est le Dorien khmer qui donnera le pilier à l'architecture khmère en substituant aux anciennes tours hindoues les temples à galeries. N'appartenait-il pas à cet habitant du pays forestier de concevoir ce pilier, robuste comme la colonne dorique, comme elle sans socle et au chapiteau de profil analogue, sorti des troncs massifs dont les régions septentrionales étaient riches, tandis que l'habitant du Sud et des terres inondées usait plutôt de bambous, de matériaux légers, de maisons surélevées bien adaptées à un pays de rizières, de marécages et d'inondation ? Dans tout l'art septentrional, nous trouverons les souvenirs du charpentier et du bûcheron primitif. Comme le Dorien encore fit en Attique, le Khmer du Tchen-la, au-devant de qui la civilisation indo-founanaise s'avança du Sud au Nord, se mit en marche en sens inverse, de ses montagnes vers les plaines, de ses forêts et de ses carrières vers les eaux et les rizières. Et après ses victoires et son installation définitive dans les pays choisis, après avoir innové l'emploi du grès, il construira Angkor Vat — de même que le Parthénon synthétise tout ce que la Grèce de Périclès contenait de plus purement dorien et de plus subtilement ionique. On pourrait poursuivre longuement cette comparaison et reconnaître qu'au point de vue de l'art tout ce que l'Ionie avait emprunté à l'Orient, à l'Asie Mineure correspond à ce que le Fou-nan importa de l'Inde, peut-être de Java et de Sumatra. Nous nous arrêterons là. Il nous a suffi de montrer que nous assistâmes au Cambodge et toutes choses égales d'ailleurs, pour les mêmes causes physiques et politiques, à des phénomènes sociaux et artistiques semblables à ceux qui se déroulèrent en Grèce avant et après l'invasion dorienne. Gardons bien en mémoire tout ce qui vient d'être dit ou le sera

l'unification du Cambodge, ces combats terrestres et nautiques ne sont autres que ceux que se livrèrent les deux pays rivaux et que les rois du Nord se complurent à retracer — puisqu'ils retraçaient en même temps leur succès et leur émancipation.

du Tchen-la et que j'ai cru devoir aborder dès maintenant pour la clarté de mon propos. Nous aurons à nous en servir plus tard lorsque nous exposerons la naissance de l'art khmer proprement dit.

L'art khmer paraît donc succéder après le VIIIe siècle à l'art founanais, et tandis que ce dernier avait fleuri dans le Sud, l'art khmer se développe dans le Nord. Voilà ce que mille trois cents ans de recul, les textes et les monuments nous suggèrent. Cependant nous devons, sur ces données sommaires, passer un peu l'estompe et, sans perdre de vue ce mouvement, si accusé que je le crois indiscutable, tenir compte de l'inertie et du tempérament des masses.

Il est évident qu'au VIIIe siècle les Khmers n'instituèrent pas un atelier directeur chargé de créer un art nouveau absolument original et de rayer systématiquement de toutes les mémoires les formules méridionales. Il y eut d'abord mélanges plus ou moins tumultueux et semble-t-il, arrêt de l'art, retour en arrière, en tout cas et nous l'observerons : recommencement. Les peuples ne changent pas d'art et d'habitudes aussi facilement que les princes de trône et le guerrier ne devient pas, en quarante-huit heures, architecte. Aussi bien que les Khmers du Nord, malgré la nuit qui recouvre leur passé, bâtissaient des maisons et des palais en charpentes et les sculptaient — la disgrâce du Fou-nan n'en fit pas tout à coup un pays d'ilotes et d'esclaves. Le nationalisme des Khmers et le ressentiment qu'ils pouvaient conserver contre lui ne les empêchèrent pas de lui faire quelques emprunts. Par exemple, si les architectes du Nord innovèrent le grès, ils n'en continuèrent pas moins à construire en brique. S'ils inventèrent le temple à galerie, les terrasses cruciales, les tours à 4 visages, maints dispositifs nouveaux et cent motifs originaux : ils conservèrent, à leurs portes, le linteau sculpté sur jambages moulurés et flanqué de pieds-droits : éléments essentiels déjà présents sur les plus vieilles tours méridionales. On peut dire que c'est au Midi que les nouveaux bâtisseurs empruntèrent le plan fondamental de leur tour : plan qui, jusqu'au XIIIe siècle, ne varia pas beaucoup malgré les formes et les élévations diverses qu'ils y adaptèrent (1).

Nous ferons la même remarque au sujet de la présence de certaines tours hindoues dans le Nord. Leurs vestiges y sont assurément très rares et l'on ne voit pas pourquoi, le Fou-nan ayant été pendant plusieurs siècles suzerain du Tchen-la, n'y eût pas bâti quelques sanctuaires. Aussi bien, lorsqu'à partir du IXe siècle le Cambodge du Sud fut abandonné et tenu hors du grand mouvement artistique nouveau dont les régions septentrionales frémissaient, son délaissement, s'il saute aux yeux, ne fut pas absolu

(1) Si l'art khmer innove l'emploi du grès et, à l'aide de cette pierre, des monuments absolument différents des tours prékhmères, il n'en continuera pas moins à construire simultanément et jusqu'au XIIIe s. des tours en brique. C'est ainsi que, avec le procédé, l'architecte khmer conservera naturellement et logiquement des formules anciennes. Nous les retrouverons toutes et assisterons à leur évolution. Si l'influence du Sud fut donc à peu près nulle dans l'art du grès pour des raisons d'ordre pratique et matériel, ces dernières ne suffirent pas pour priver aussi rapidement et aussi radicalement les nouvelles tours en brique du souvenir de leurs devancières.

et trois petits temples en grès, appartenant aux écoles du Nord, y furent néanmoins édifiés (1).

Par la création d'Angkor, le pouvoir royal devint géographiquement central et les populations se massèrent au cœur de l'Empire. Il en descendit du Nord-Est et du Nord-Ouest — il en monta du Sud (2). Si les préférences des rois, leur activité, les arts qu'ils inspiraient demeuraient dans les limites continentales de l'Empire, des mélanges s'opérèrent, continuels, nécessaires d'ailleurs. Si bien que le tempérament khmer, guerrier et dorien au VIIIe siècle évolua à mesure qu'il embrassa tout le pays, s'équilibra. Et qui dira si cette richesse qu'il gardera jusqu'à la dernière heure, si la vitalité artistique si féconde qu'il conservera jusqu'au XIIIe siècle ne furent pas alimentées et renouvelées par l'absorption progressive des populations méridionales demeurées « en jachère » au cours des VIIIe et IXe siècles, après le passé artistique brillant que nous avons dit.

Jusqu'ici, le lecteur l'aura remarqué, nous laissâmes systématiquement de côté la question des races. Tchen-la et Fou-nan étaient-ils peuplés d'individus de même origine ou appartenant à deux groupes ethniques différents? Les auteurs semblent plutôt favorables à la première hypothèse. Nous verrons plus loin que tout paraît la confirmer en effet. Quoi qu'il en soit, du point de vue artistique, nous ne prendrons pas encore position. De l'instant où nous reconnaissons deux pays physiquement différents, deux arts qui se succèdent dans chacun de ces pays, que la séparation soit géographique, politique ou ethnique, cela n'est plus que d'un intérêt secondaire. A ces deux arts, nous avons donné les noms des régions qu'ils occupent et les époques qu'ils s'assignent eux-mêmes. Nous savons le premier hindou et que le second sera propre au pays où il naîtra et se développera. Que les peuples sortent d'une même souche ou non ne fait rien à l'affaire puisque, dans les deux cas, l'art founanais n'en restera pas moins hindou et méridional et l'art khmer, septentrional, n'en sera pas moins différent du premier et postérieur.

Toutefois je reconnais volontiers qu'en disant dès maintenant « Art du Fou-nan », nous écririons notre histoire avec les pinceaux chinois du VIIe siècle puisque le Fou-nan a disparu et que nous ne lui connaissons pas d'autres noms que ce mot chinois. Comme il nous reste à démontrer par son étude proprement dite que cet art appartient décidément au Fou-nan et non au Cambodge historique, le doute subsiste encore. Il pourrait sembler téméraire à une juste critique d'attribuer un art non encore défini et sans en produire un exemple, à un pays qu'on ne situe et ne connaît qu'à l'aide de vraisemblances et de textes. Aussi, nous choisirons de préférence un autre terme pour désigner l'art méridional et nous dirons « art prékhmer », provisoirement.

(1) Vat Nokor, près de Kompong Châm, v. Parmentier : *BEFEO*, XVI, 4, p. 1; Phnom Chiso et Ta Prohm dans la province de Bâti, v. Groslier : *AAK*, I, p. 65 et 139.

(2) Voir ces mouvements étudiés dans mon Essai sur l'Architecture, *AAK*, I, fig. 271 et p. 297 ss.

Il ne nous reste donc plus qu'à faire un rapide inventaire et une description résumée de ce qu'il fut, afin d'apporter les précisions qui nous manquent encore pour justifier l'origine proposée. De cette manière, nous parviendrons au cours du VIIIe siècle et aux frontières du Cambodge septentrional dûment prévenus ; nous nous mettrons au courant de ce que les architectes et les sculpteurs khmers avaient sous les yeux au moment où leurs rois, maîtres du Sud et du Nord, les chargèrent d'exprimer l'indépendance et le génie de la race.

L'Architecture. — A tout prendre, l'architecture prékhmère ne nous a pas laissé un nombre bien grand de monuments. Sauf le centre de Prei Kuk achevé dans le premier tiers du VIIe siècle et qui compte une quarantaine d'édifices dont un seul est de dimensions imposantes, nous ne connaissons pas une vingtaine de monuments, parmi lesquels trois ou quatre sont minuscules ; d'autres ne nous offrent qu'un linteau et un tumulus informe de briques. Sauf un de ces linteaux trouvé dans la région d'Attopeu, deux ou trois autres dans celle de Stung Trêng, quelques édifices des Kulen, les monuments prékhmers occupent ce que nous avons appelé le Cambodge méridional et ce qui est aujourd'hui la Cochinchine.

Peut-être, à l'époque, y en eut-il davantage. Toutefois, nous avons toutes les présomptions de penser que ce « davantage » fut insignifiant en ce qui concerne les sanctuaires brahmaniques dont il s'agit ici. Quant aux stûpas bâtis, aucune trace. Il en exista pourtant, puisqu'on en faisait des réductions en ivoire et qu'on sculptait des Buddhas, vers 484. D'ailleurs nous traiterons à part du stûpa et du vihara prékhmers. Restons-en pour le moment à l'architecture d'affectation brahmanique.

Cette architecture comporte deux types fondamentaux et uniques d'édifices : la tour et la cellule. De même que la tour, la cellule s'offrira à nous sous plusieurs formes (1). La plupart de ces édifices remarquablement bâtis se sont conservés dans un état excellent. Ce sont, les tours surtout, des exemples définitifs d'une architecture en pleine possession de son décor et de ses partis. Cet art apparaît et disparaît tout d'un coup sans progression ni dégénérescence saisissables à une vue d'ensemble.

C'est une loi commune à tous les pays que l'architecture qui remplace la maison en bois ou en chaume par l'habitat en matériaux durables conserve un certain temps l'aspect de ses dispositifs primitifs. Rien de semblable ne se déroula donc au Fou-nan puisque de l'époque même où les habitants logeaient dans ces maisons surélevées, légères, en bois et paillote décrites par les Chinois, et dans des belvédères et des pavillons, le plus ancien monument qui survit est une tour en brique étrangère, magistrale et définitive. Nous verrons bientôt que cette tour est hindoue, comme la sculpture qui la décore, comme un stûpa que nous étudierons plus tard, comme ces réductions en

(1) Voir des photographies de tours prékhmères, *AAK*, II, pl. *14 A* et VIII, Prei Kuk et Bayang ; de la cellule de Prei Kuk, *id.*, pl. *14 B* ; de la tour et de la cellule d'Hanchei : *Recherches*, pl. XLVIII ; de l'Açram Maharosei : *AAK*, II, fig. 34 et pl. X.

ivoire qu'emporta, en Chine, Nâgasena. Aussi la seule explication d'un tel phénomène est-elle que le Fou-nan n'avait pas d'architecture locale susceptible d'inspirer une architecture religieuse, ou qu'il n'eut pas le temps de créer cette dernière. Nous le surprenons à la fin du VIe siècle, début du VIIe au plus tard, au moment où les prêtres hindous immigrés lui transmettent avec leurs livres sacrés et leur rituel — leurs propres édifices. Souvenons-nous que tous les textes chinois relatifs au Fou-nan et antérieurs à ces dates, ne parlent en effet jamais d'une architecture religieuse, alors qu'ils citent à plusieurs reprises et avec quelques détails les maisons du peuple et les palais des monarques. Le petit nombre d'édifices prékhmers nous livre un argument de plus. Il s'ensuit que l'architecture brahmanique apparaît au Fou-nan vers le VIIe siècle ; qu'importée de l'Inde, elle ne se soucie pas de l'architecture locale, ne s'en inspire nullement et peut surgir de ce fait dans les formes définitives et étrangères que nous lui voyons. Et il s'ensuit encore qu'il y avait au Fou-nan deux architectures : celle-là, et une architecture indigène civile et militaire, sans aucun rapport avec la précédente, faite de matériaux légers, bois et paillote, surélevée et dont il ne nous reste que les sommaires descriptions chinoises.

Je ne m'en tiens ici qu'aux traces positives. Bien entendu, la pratique des cultes hindous dut être plus ancienne et l'étude de la sculpture nous incitera à le penser. J'imagine les divinités étrangères pendant toute une période, assez rares. Il leur fallut le temps de se mêler aux idoles locales. On les voit, au début, abritées, sinon sous des chapelles légères, du moins dans des grottes. Ces grottes abondent dans le Sud, dans les provinces de Kampot, de Tréang, de Takèo. Au Phnom Basèt même, une tour prékhmère enveloppe l'une d'elles. C'est dans les grottes du Phnom Dà, près d'Angkorborei, ancienne métropole du Fou-nan, que nous découvrîmes la plus vieille sculpture prékhmère que nous connaissions. Il semble même que nous puissions comprendre dans le placet que porta Nâgasena à l'Empereur de Chine, que le Maheçvara protecteur du Fou-nan siégeait sur un mont et dans une de ces cavités naturelles, car il n'est pas question de tour, de sanctuaire, de temple. Étant donné l'importance du dieu et le long commentaire qu'en fait Nâgasena, on explique mal qu'il eût passé sous silence un temple, s'il y en avait eu de construit, d'autant qu'à cette époque il eût été tout neuf (1).

Ce culte des rochers, des grottes, des sources, peut-être d'origine indigène et exploité par les premiers civilisateurs religieux hindous, ne fut pas plus particulier au Fou-nan qu'il ne cessa d'être pratiqué après l'innovation de l'architecture. Ainsi, à Vat Phu, au Laos, dans le Tchen-la primitif d'où descendit la lignée de Çresthavarman, une grotte et une source furent à l'origine de constructions religieuses qui

(1) *Fou-nan*, p. 260 ; cf. description de ces grottes : *Cambodge*, I, p. 154, 155, 199, etc..., et sur le culte des montagnes et des rochers, Finot : Le Phnom Basèt, *BEFEO*, III, 63 et Sur quelques traditions indochinoises, *BCAI*, 1911, p. 20. Prâsàt Thma Doh dans Bàti est une tour bâtie autour d'un grand rocher, cf. *Cambodge*, I, p. 180 et *AAK*, I, p. 201.

s'échelonnent jusqu'au XIIe siècle (1). Une inscription du VIIe y fut découverte qui confirme en 664-67 des donations faites auparavant. Au Phnom Bayang, dans Tréang, presque au bord de la mer, on érige en 604 une empreinte du pied de Çambhu et ce n'est qu'en 624 qu'on fait une enceinte en brique et qu'on creuse un étang. On y érige aussi un Vibhu = Çiva l'omnipotent (2). A peu près à égale distance de Vat Phu et de Bayang, sur le bord du fleuve, près de Kompong Chàm, un souterrain aménagé (le seul connu au Cambodge) avec des puits paraissant naturels fut découvert en 1918, renfermant une inscription du VIe-VIIe siècle (3).

Ainsi, ce culte des grottes dont nous possédons des preuves certaines au VIe siècle au plus tard, était pratiqué également au Sud, au centre et au Nord du Cambodge, et les témoignages pourraient en être invoqués, si besoin était, pour établir la communauté d'origine et de race des populations du Fou-nan et du Tchen-la.

En ce qui nous concerne, le souterrain du Vihear Thom nous montre le stade intermédiaire entre la grotte naturelle et le sanctuaire bâti. Le rocher fut égalisé en salles à peu près régulières et le plafond de l'une d'elles soutenu par quatre piliers en brique sans base ni chapiteau. A ces seules constatations, se borne ce que nous pouvons connaître, des origines de l'architecture religieuse primitive brahmanique du Fou-nan. Elles n'annoncent en rien cependant l'art des édifices qui se dressèrent au même moment dans le pays.

Toutes les tours prékhmères sont en brique, sauf celle de Prah Théat (4) près d'Hanchei, construite en blocs de latérite et le remarquable sanctuaire de Maharosei sur le Phnom Dà, curieuse composition dont le plan est unique et dont l'élévation tient à la foi de la cellule et de la tour, bâti en dalles de pierre volcanique et spongieuse (5). Elles sont généralement à une porte, sauf une des tours de Prei Kuk qui en présente une sur chaque face; de plan plus souvent rectangulaire que carré. A Prei Kuk seulement, on trouve quelques plans octogones (6). Sans qu'il soit besoin de nous étendre sur la description de ces constructions et d'ajouter à ce que le lecteur peut voir sur nos illustrations, nous retiendrons les détails propres à nous prévenir de l'origine étrangère de cette architecture, détails qui, après le VIIIe siècle, disparaîtront du pays ou se transformeront d'une façon si complète et si rapide sous les mains de l'architecte khmer que leur physionomie originelle deviendra méconnaissable.

Les tours de Bayang, Basèt, Prei Kuk, etc., portent sur chaque face et de chaque

(1) Parmentier, Vat Phu, *BEFEO*, XIV, 2, p. 1.

(2) « En 526 (= 604 AD) ce pada du Seigneur a été entouré d'une bordure de briques et en 546 (624 AD), l'eau fut ensuite amenée par lui dans le tirtha ». *Corpus*, p. 38.

(3) Cf. *BEFEO*, XX, 6, p. 2. Sur l'inscription, Finot : Le Triçula inscrit de Prah Vihear Thom, *id.*, p. 6.

(4) *Recherches*, fig. 171 A et pl. XLVIII, C.

(5) J'en ai donné une monographie dans *AAK*, II, fasc. 1, p. 141.

(6) En voir une photographie dans *AAK*, II, pl. VIII.

côté de la porte, un bas-relief isolé, sculpté dans la brique et qui représente un édifice, habité ou non, traité avec maîtrise et énergie. L'intérêt de ces reliefs est avant tout dans le type des édifices qu'ils représentent (*fig.* 38 et 39). Pour faciliter et compléter cette documentation, ajoutons-y un édifice analogue sculpté sur un linteau et abritant un prince que des pandits ondoient (*fig.* 40) et les silhouettes de la construction où médite le Buddha du stûpa de la figure 41. Il est manifeste que toute cette architecture figurée est hindoue (1) et par les silhouettes et dans les détails.



Fig. 38. — Édifice réduit à Prei Kuk (Kampong Thom).

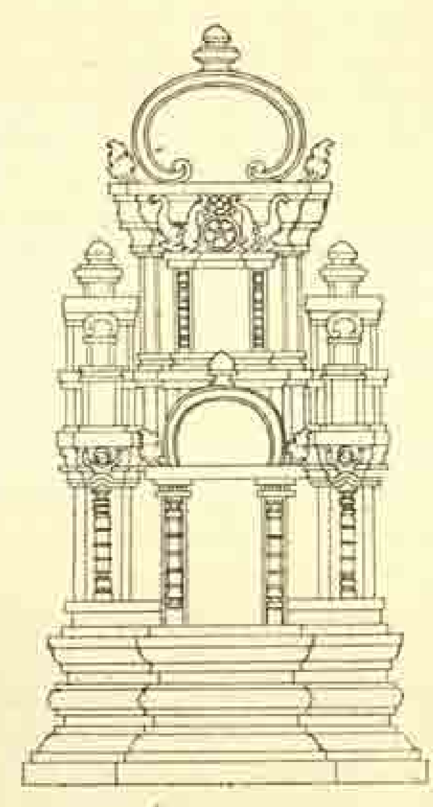


Fig. 39. — Édifice réduit à Basét (Kandal).

Nous en connaissons tous les éléments : la balustrade en solives rondes, ces « rails » que traitaient les architectes du tope de Sanchi (2), les petits personnages ou animaux formant consoles et soutenant le socle des palais sur leurs épaules (*fig.* 38). Nous voyons plusieurs étages superposés (*fig.* 39), des linteaux à makaras (*fig.* 38), de petits arcs renfermant une tête humaine et interrompant les corniches, motifs hindous par excellence (3), de hautes toitures courbes et des tympans en fer à cheval

(1) Le linteau est au Musée Albert Sarraut de Phnom Penh : C. 44. Provient de Vat Eng Kna, Kompong Svay. En voir la reproduction dans *SKA*, pl. 133.

(2) Fergusson : *History of Indian and Eastern architecture*, Londres, 1910, I, fig. 35.

(3) Jouveau-Dubreuil : *Archéologie du Sud de l'Inde*, Paris, Geuthner. — C'est cet arc que cet auteur appelle « coudou », dont des exemples abondent non seulement en art dravidien, mais dans les cavernes d'Ajantâ.

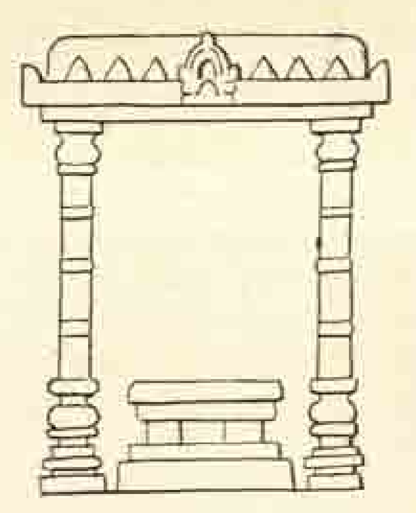


Fig. 40. — Édifice représenté sur un linteau (Vat Eng Khna, Kg. Thom).

du type des cavernes d'Ajantâ (1) (*fig.* 38 et 39) ou des rathas de Mavallipuram (2), des toitures plates (cellules de Prei Kuk ou du pavillon de la figure 40), des colonnes finement moulurées et galbées en profils de vases (*fig.* 41). La perfection du dessin et la précision des reliefs prouvent que leurs modèles étaient familiers aux sculpteurs. Et il n'est pas jusqu'à ce thème de représenter sur la muraille ou le tympan d'un monument bâti la réduction d'un édifice figuré qui n'appartienne aux arts de l'Inde buddhique (Ajantâ) autant que brahmanique (Mavallipuram).

Que pouvons-nous dire de ces édifices figurés? Les uns paraissent être des palais (*fig.* 39) : les autres, de ces constructions légères élevées dans certaines occasions (*fig.* 40) : les autres, des sanctuaires (*fig.* 41). Est-ce que certains reproduisent des édifices dont le pays se parait comme l'Inde d'alors, ces belvédères, ces pavillons à étage dont nous entretinrent les historiens chinois, contruits en matériaux légers et donc à jamais disparus? Si nous pouvions prouver la chose, l'hindouisation artistique du pays semblerait bien plus profonde et ancienne que nous ne le supposons encore, puisque l'architecture civile en eût été pénétrée. Contre cette déduction, la rareté des édifices religieux semble protester et nous pouvons poser une autre question tout aussi insoluble pour le moment : ces bas-reliefs ne furent-ils pas exécutés par des artistes immigrés désireux d'évoquer, de même que par les sanctuaires réels construits pour l'exercice de leur culte, les paysages de la mère patrie; et dans le but de montrer aussi, aux indigènes qu'ils civilisaient, les beautés architecturales de l'immense pays d'où l'art et les cultes arrivaient? Quelle que soit la réponse que nous donnions à ces questions, elle n'offre qu'une importance secondaire, puisque rien ne subsiste aujourd'hui de cette architecture et que rien n'en subsistait déjà au début du IXe siècle, puisque sur les murailles des premiers monuments khmers en grès, ce décor si spécial disparaît. Il y a plus : dans leurs bas-reliefs, les nouveaux artistes représentent, à leur tour, et en grand nombre, des palais, des maisons populaires et des temples qui n'ont aucun rapport avec les précédents



Fig. 41. — Réduction de stûpa.

(1) Fergusson : *loc. cit.*, façades de Bhâja, Nâsik et Kârli, fig. 60, 66 et 69.

(2) *Id.* V. le Sahadeva Ratha, fig. 193. Ce monument se termine par une voûte en berceau analogue à celle de la tour de Bayang.

et ne les rappellent ni dans leur plan, ni dans leur élévation, ni dans leurs détails (1).

Nous reconnaîtrons en revanche entre les édifices figurés de Bayang, de Prei Kuk, du Phnom Basèt — et les tours bâties où ils sont sculptés, des ressemblances frappantes et verrons ainsi réalisés les linteaux à makaras (*fig.* 39); les petits arcs interrompant les corniches (*fig.* 40); les tympans à arc en fer à cheval (*fig.* 38 et 39); les pieds-droits et pilastres d'angles, les toitures en retrait (*fig.* 41), etc. Les sculpteurs prékhmers furent donc habiles à représenter ce que réalisaient avec maîtrise les architectes et si nous sommes impuissants à évaluer l'ampleur de l'influence architecturale hindoue, ses effets sur les édifices civils, le nombre et l'importance de ceux-ci; nous sommes bien obligés de nous convaincre, en les voyant disparaître avec la même rapidité que les sanctuaires bâtis et au même moment, que cette influence ne fut ni assez ancienne, ni assez profonde pour résister, tant dans les ateliers civils que religieux, à la poussée de l'art khmer et aux habitudes de ses propagandistes.

Cette pauvreté et cette brièveté de l'art brahmanique hindou s'avèrent davantage si, quittant les régions méridionales, nous remontons dans le pays du Nord. Nous supposâmes celui-ci moins directement, moins rapidement imprégné par les influences extérieures. Dans ces conditions, l'indépendance artistique du Tchen-la aurait été moins difficile à acquérir que si un profond métissage artistique étranger l'eût entravée. Elle n'aurait eu qu'à un degré très atténué cet aspect révolutionnaire qu'elle revêt à distance et qui nous surprend, de prime abord. Elle eût été, somme toute, naturelle — je dirai fatale. L'aveugle n'a pas de mal à agir sans être influencé par la lumière et le mouvement qui l'entourent.

Toute la période brahmanique de l'art religieux prékhmer ne se dégage donc du pays khmer proprement dit que comme un épisode sans grand intérêt quant à ses conséquences, certainement rapide, extérieur, peut-être superficiel. Il est même permis de penser que nous nous donnons beaucoup plus de mal, dans nos recherches, que ces premiers brahmanes ne s'en donnèrent pour entamer de leurs cultes et de leurs arts des peuples plus avancés que nous ne le supposons, possesseurs en tout cas d'une architecture et d'arts mineurs adaptés au milieu et aux habitudes depuis une haute époque. Dans ces conditions, les quelques sanctuaires brahmaniques qui nous restent, les quelques palais représentés sur leurs murailles, les uns et les autres si hindous, pouvaient n'être qu'entreprises à l'usage d'hindous et d'une aristocratie restreinte, telles ces pagodes de Chettys qui se dressent aujourd'hui à Saïgon et s'ouvrent aux seuls Chettys immigrés sans que ceux-ci se préoccupent des indigènes. Quoi qu'il en soit, les faits sont là : rareté des sanctuaires brahmaniques prékhmers d'architecture hindoue et disparition de cette architecture après le VIIIᵉ siècle.

L'architecture buddhique prékhmère nous laissera encore plus pauvres : aucune trace positive de monument bâti. Toutefois, en 484, Nâgasena emporte en Chine

(1) Cf. *Recherches*, chap. XXII, Les édifices d'après les bas-reliefs.

deux réductions de stûpas en ivoire. En confirmation, fut découverte, en Cochinchine, une autre réduction de stûpa en pierre (*fig.* 41). Il est du type hindou le plus pur et le plus ancien, hémisphérique sur base circulaire et que surmontait un chattra disparu, mais dont on voit la mortaise où il s'encastrait. C'est le type des topes d'Ajantâ et d'Amarâvatî quant aux profils et aux proportions. Les Buddhas qui le flanquent sont antérieurs au VII[e] siècle et de conception étrangère, car leurs jambes sont croisées, fait unique au Cambodge jusqu'à ce jour alors qu'il est courant en Inde et à Java : les sculpteurs prékhmers et khmers ont toujours superposé les jambes du Maître. Enfin nous avons déjà reconnu pour étrangers les petits sanctuaires qui flanquent ce stûpa et dans lesquels les Buddhas sont assis. Comment se fait-il donc qu'on n'ait pas retrouvé ni dans le delta, ni dans le pays continental de traces d'édifices buddhiques prékhmers ? Est-ce que ce « roi méchant » dont nous a entretenu Yi-tsing au VII[e] siècle et qui avait chassé tous les bonzes aurait aussi détruit les viharas et les stûpas construits antérieurement? Réservons une explication pour plus tard, car il nous faut au préalable nous assurer mieux que par des relations chinoises et des réductions de stûpas, que le Buddha fut honoré dans le Cambodge méridional au cours de la période qui nous occupe, ou si, arrivé de très bonne heure, il ne fut pas supplanté par ces cultes brahmaniques desquels nous vîmes apparaître soudain les sanctuaires vers le VI[e] siècle au plus tôt.

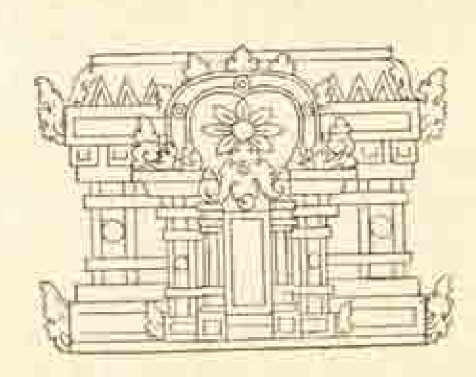


Fig. 42. — Édifice réduit à Hanchei (Kompong Chàm).

La Sculpture. — Les habitants du Fou-nan furent des sculpteurs émérites. Tous les textes chinois font état de ce talent et les linteaux, les bas-reliefs décoratifs des tours en brique et des cellules nous le prouvent. En présence de cet art, nous allons évoluer sur un terrain solide qui nous a manqué jusqu'ici, tant les textes deviennent précis et tant les faits les confirment. En conséquence, ces témoignages nouveaux auront une grande importance puisqu'en nous aidant d'eux, nous serons en mesure d'éclairer ce qu'avait d'obscur ce qui précède.

Dès le III[e] siècle les Chinois nous disent que les Founanais, bien avant qu'ils ne construisissent en brique, aimaient la ciselure des métaux précieux et que l'avant et l'arrière de leurs embarcations étaient sculptés en tête et en queue de poisson. A la fin du V[e] siècle ces indigènes exécutent dans du santal des éléphants, des stûpas dans de l'ivoire, traitent l'écaille, ciselent dans l'or un roi des dragons et une image du Buddha dans du corail. Il nous est même dit qu'ils fondent les métaux précieux, — ce qui implique aussitôt la connaissance du procédé dit « à la cire perdue », lequel se généralisera dans la suite. Un peuple qui s'attaque d'une part aux bois

rares, à l'ivoire et aux matières précieuses n'est certes pas un débutant. Une telle expérience, une pratique de la sculpture décorative généralisée au point que les embarcations elles-mêmes sont décorées et que des voyageurs étrangers, plutôt dédaigneux qu'admiratifs, en font mention dans leurs annales, impliquent un passé artistique singulièrement suggestif et fécond. Nous n'assistons pas d'autre part ici à un engoûment momentané, à un talent qui pourrait peut-être appartenir à des étrangers immigrés, tel celui de ces architectes que nous venons de soupçonner.

Depuis cette haute époque, de siècle en siècle, dans tous les monuments, qu'ils soient prékhmers, khmers ; qu'ils se trouvent au Sud ou au Nord et ce, jusqu'à nos jours, la sculpture décorative attestera avec un éclat constant, le talent atavique, inépuisable d'artisans qui se jouèrent de toutes les difficultés. Cette sculpture décorative ne sera pas n'importe laquelle, n'évoluera pas dans un sens quelconque, n'offrira pas des caractéristiques différentes : non. Qu'elle intéresse une corniche, une muraille, un linteau, elle demeurera décor minutieux propre au bois, un travail de ciseleur de métaux ; elle conservera la facture réduite, les méthodes de détourage et de repoussage particulières au traitement des matières précieuses. Des éléments décoratifs immuables privés d'échelle, agrandis selon les besoins de toutes les causes s'imposeront toujours et toujours rappelleront leur origine : un panneau de bois, un ustensile d'or ou d'argent. Voyez les motifs sculptés sur linteau de Prei Kuk (*fig.* 46) ; ils ont l'air d'une applique de bronze. Prenez, cinq siècles plus tard, les murailles d'Angkor Vat : leur décor est d'un métal repoussé (1). Visitez tous les pieds-droits du Cambodge : ils sont traités comme s'ils étaient de bois (2). Examinez tels angles de piliers : un liséré ciselé vous rappelle la cornière d'argent ou d'ivoire d'un coffret (3). Enfin de nos jours, suivez le travail d'un sculpteur sur bois : il procède comme ses ancêtres et travaille aussi bien qu'eux et si vous le voulez, il vous exécutera sans hésitation et à la perfection les plus vieux motifs que vous lui demanderez et les plus compliqués (4).

Tout extraordinaire que soit chez un peuple la pérennité d'une sculpture décorative si caractérisée puisqu'elle dérive uniquement, à toutes les époques, de la sculpture du bois et de la ciselure des matières précieuses, il faut une fois pour toutes nous en convaincre. Cette sculpture évoluera évidemment et nous en suivrons les étapes. Mais son essence, son esprit ne bougeront pas plus que le talent, l'habileté manuelle de l'artisan. Un linteau d'Angkor Vat sera plus compliqué, développera un autre thème, une autre composition plastique que le linteau prékhmer, mais il ne sera pas mieux exécuté, par un ciseau plus expert. Décorateur et praticien incomparable dès la plus haute époque, le Khmer l'est resté. Puisqu'avec ce talent inva-

(1) *Recherches*, pl. XXXVII A et C, ou encore *SKA*, pl. 116, 125.
(2) *Id.*, XXXVII, B et pl. XLI.
(3) *Id.*, p. 187 et pl. XXXIV, B.
(4) J'ai mis en relief la persistance des procédés anciens de sculpture jusqu'à nos jours dans : Étude sur la psychologie de l'artisan cambodgien, *AAK*, I, p. 205.

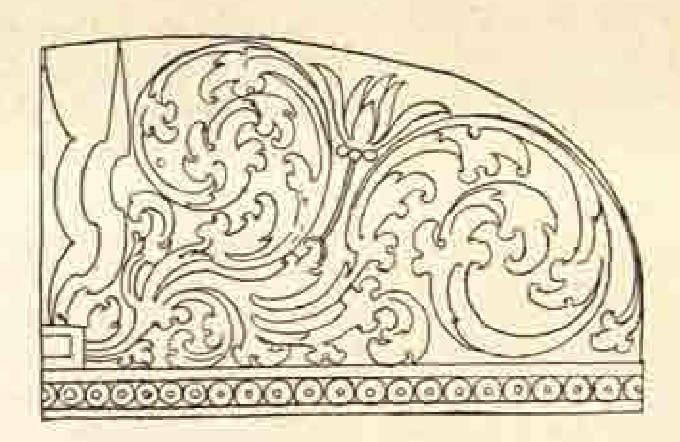


Fig. 43. — Décor de la stèle de Vat Phu.

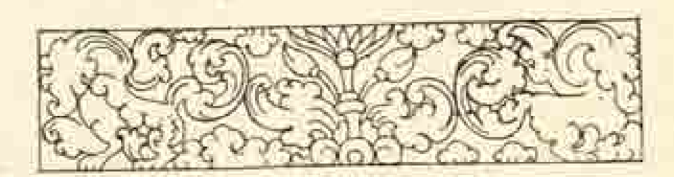


Fig. 44. — Type de la sculpture décorative de Hanchei.

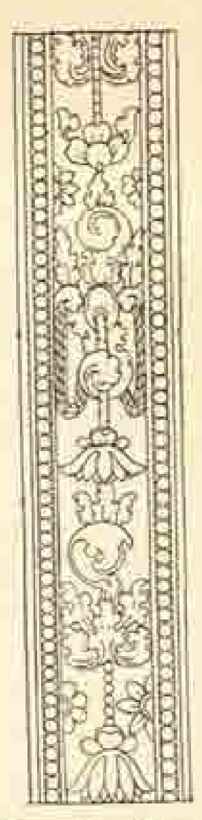


Fig. 45. — Type de la sculpture décorative de Hanchei.

riable et constant, nous passons du Sud au Nord, du Fou-nan au Tchen-la et en tous temps : nous souvenant, en outre, de la même communauté du culte primitif des grottes et des rochers et de la langue, de la hardiesse avec laquelle les ateliers du Nord innovèrent l'art qui devait les libérer définitivement de la vieille domination méridionale, — nous notons de plus en plus que les populations de Tchen-la et du Fou-nan, si des raisons politiques et géographiques les séparèrent, étaient de races communes ou très voisines et en tout cas unifiées de longue date par des cultes primitifs semblables, une même culture, et surtout par cet extraordinaire atavisme artistique.

La nature de cette sculpture décorative prékhmère est tout à fait caractéristique et des textes précisent la date des spécimens où nous pouvons l'étudier : le haut d'une stèle de Vat Phu (Laos) du VII[e] siècle (*fig.* 43) (1) ; la cellule en grès du petit groupe de Hanchei où figure une inscription du VII[e] siècle (*fig.* 44 et 45) (2) ; les piliers d'une deuxième cellule abritée dans une des tours de Prei Kuk portant deux lignes d'écriture du début du VII[e] siècle (*fig.* 47) (3). Nous avons affaire là à une sculpture

(1) *BEFEO*, I, p. 162 et 402 et *id.*, II, p. 235, Musée Albert Sarraut : D, 2.
(2) *Corpus*, p. 20 ; cf. *Recherches*, pl. XLVII, A, B, D.
(3) Un moulage de ce monument est au Musée du Trocadéro à Paris. Sur l'inscription, v. Finot : *BCAI*, 1912, p. 142.

plus dessinée que modelée, à relief régulier, un peu pauvre, plat et les motifs : pendeloques de fleurs, chaînes, volutes et fleurons semblent découpés dans une feuille de bois et appliqués sur un fond. La virtuosité de la facture n'est pas à retenir spécialement et l'on reconnaît trop dans le dessin et la composition d'un tel décor des cartons hindous pour qu'il soit nécessaire d'insister (1). Comparez par exemple les volutes plates de la stèle de Vat Phu à celles qui entourent le Vishnu sur Ananta du temple de Deogarh (v° s.) (2) ; aux franges des linteaux, celles qui ornent les lourds piliers et la grotte n° 3 de Badami (3) ; les motifs-appliques de la figure 46 à ceux qui parent le turban du grand Çiva d'Elephanta (4). Non seulement les dessins de ces éléments sont semblables, mais l'esprit de leur sculpture les rapproche encore.



Fig. 46. — Type de la sculpture décorative de Prei Kuk.



Fig. 47. — Type de la sculpture décorative de Prei Kuk.

Ces mêmes monuments de Prei Kuk et d'autres tours de la même époque contiennent un deuxième type de sculpture, très différent et particulier aux linteaux des portes. On sent immédiatement que l'artiste a voulu donner à cet élément architectural une importance décorative de premier ordre. Il se sert des mêmes franges et pendentifs que ci-dessus et en pare un bandeau formant arc ou baldaquin au-dessus de la porte. Ce bandeau s'appuie directement ou par l'intermédiaire d'un chapiteau sur les deux jambages de la porte ou encore semble maintenu par deux makaras dont les queues s'épanouissent en volute (5). Mais ici le relief s'accentue, des creux profonds soulignent vigoureusement les saillies dont ils font valoir l'éclat. La facture est toujours un peu sèche, la liaison des éléments déco-

(1) Le caractère de cette sculpture est très voisin de celui que prendra la sculpture indo-javanaise deux siècles plus tard. Il s'apparente aussi à celui de la sculpture cham. — V. *SKA*, pl. 128 et 129.

(2) W. Cohn : *La Sculpture hindoue*, tr. P. Budry, Crès, Paris, pl. 25.

(3) *Id.* Pl. 34.

(4) *Id.* Pl. 46.

(5) *Recherches*, pl. XXXIX A, B et XLVII, E. Sur les linteaux khmers et leurs types, *id.*, p. 276 ss.

ratifs ne s'opère pas sans quelque brutalité. Bref, cette ornementation garde l'aspect plaqué et impersonnel de la précédente. Tout aussi hindoue, surtout lorsque les makaras interviennent, elle ressemble à un travail mécanique, à la traduction littérale d'un dessin que l'artisan traite dans la pierre avec son habileté supérieure et toute sa conscience, mais où nulle part il n'intervient et ne pousse son outil avec liberté. Imagination pauvre, compositions monotones.

Le contraste entre ces linteaux prékhmers et ceux que sculpteront les ateliers du Nord sera d'autant plus édifiant que ceux-ci conserveront le même rôle architectonique et décoratif que ceux-là : attirer l'attention sur un appareil : la pierre horizontale qui couronne une porte. Composition, répartition des vides et des pleins, signification plastique des motifs et facture, tout différera. Et là où les ateliers prékhmers s'étaient bornés à utiliser deux ou trois motifs conventionnels et hindous, les nouveaux sculpteurs s'ingénieront à se diversifier, à s'enrichir ; dépenseront une virtuosité incomparable avec tant d'opiniâtreté qu'il viendra même un moment où ils perdront toute mesure.

L'avant et l'arrière des embarcations en tête et en queue de poisson, les éléphants de santal blanc envoyés en Chine, voilà les premiers exemples de sculpture ronde bosse proprement dite qui, au Fou-nan, nous soient accessibles. En voici un autre d'un plus grand intérêt encore. Entre 479 et 482, il y avait depuis longtemps dans un vihara de Canton « une statue de pierre du royaume de Fou-nan, dont nul ne connaissait l'histoire. L'apparence en était très étonnante. Il fallait 70 à 80 hommes pour la déplacer ». Suit une histoire d'incendie et de miracle. Il est probable que cette statue était brahmanique : de là l'aspect étrange qu'elle n'aurait pas eu aux yeux des Chinois si elle avait été une image du Buddha. Quant au nombre d'hommes qu'il fallait pour la déplacer, nous lisons simplement qu'elle était très lourde et sans doute de grande taille (1). Dès les IIIᵉ et Vᵉ siècles donc, l'artisan sculpte sans doute déjà de grandes statues de pierre et possède deux motifs qu'il exploitera durant toute son histoire et exploite toujours. Les bas-reliefs du Nord abondent en représentations de ces jonques à tête et queue de poisson, et au XXᵉ siècle, celles de S. M. Sisovath ne sont pas autrement décorées (2). Quant à l'éléphant, tant bas-relief que ronde bosse, nous le retrouverons dans tous les monuments postérieurs. Or, chose curieuse, il n'existe pas en art prékhmer. Pourquoi? La forme des tours ne lui donnait aucun moyen d'apparaître. Le linteau, seul élément architectural où nous pourrions le chercher, non plus. Notons cette non-participation des artisans locaux à la composition du décor architectural ou, pour être plus précis, la non-participation des artisans septentrionaux. Nous en trouverons une preuve nouvelle, et celle-là d'importance, dans l'absence, en art prékhmer, du Nâga.

A partir du IXᵉ siècle, le Nâga sera en effet partout. On peut dire que neuf pierres

(1) Pelliot, *BEFEO*, IV, p. 386.
(2) *Recherches*, fig. 72, 73 et pl. VIII.

khmères sculptées sur dix portent le Nâga ou un décor qui en dérive. De quoi sont décorés les trônes et les litières ? du Nâga. Son importance est telle, en art khmer qu'elle tourne à l'ophiolâtrie et modifie même les lignes de l'architecture. Nâga le brassard des dvârapâlas. Nâgas les balustrades des terrasses. Eh bien ! avant le VIIIe siècle pas un Nâga, où en particulier il triomphera dans la suite : aux tympans des édifices. Et pour mieux nous assurer de ce fait, citons l'exception qui confirme toute règle : sur un linteau de Prei Kuk, un Nâga soutient le bandeau décoratif habituel, mais ce Nâga est encore larvaire et si gauchement fait qu'il nous convaincrait, sans sa solitude, qu'avant le VIIIe siècle le Nâga était, sinon inconnu au Fou-nan, du moins non encore adapté à l'ornementation du sanctuaire. Quant à être traité en ronde bosse, en balustrade, les terrasses précédant les temples, lesquelles deviennent de règle à partir du IXe siècle et justifiaient un tel décor, elles n'étaient pas encore inventées, je crois.

Toutefois un vague pressentiment que le serpent mythique décorait peut-être de très bonne heure les litières et l'ameublement du Fou-nan ne nous quitte pas depuis une suggestion qu'a bien voulu me faire M. Finot. Dans ses bagages, à la fin du Ve siècle, Nâgasena avait « une image en or ciselé du trône du roi des dragons ». L'ancêtre du Fou-nan est un Nâgarâja, un roi des Nâgas (1). Qu'au Ve siècle, on ait adoré l'ancêtre de la race, que ce serpent aquatique avec ses têtes multiples ait été appelé par les annalistes chinois « roi des dragons » et que, d'autre part, les gens du Fou-nan aient envoyé en Chine, comme présent diplomatique, une image du fondateur légendaire de leur pays — je ne crois pas que tout cela souffre une objection. Cependant, ce n'est pas du roi des dragons dont il s'agit — mais de son siège. Dès lors le texte qui nous allait si bien ne nous suit pas jusqu'au bout, et seul le traducteur, M. Pelliot, pourrait en resserrant si possible sa lecture lever le doute qui demeure ou l'infirmer (2).

C'est que la légende du Nâgarâja, malgré sa lointaine popularité, si elle imposait de bonne heure dans l'imagination du sculpteur, lui-même homme-serpent, le désir de se représenter sous cette forme fabuleuse, elle lui laissait le soin d'en fixer les contours. Or ce mythe n'était pas propre au Cambodge et on le retrouve à l'origine de plusieurs peuples asiatiques (3). Bien mieux, on le représente au début de notre

(1) Finot : Sur quelques traditions indochinoises, *BCAI*, 1911.

(2) M. Pelliot, qui a bien voulu, avec une grande bienveillance, prendre connaissance de ce travail au moment où je l'envoyais à l'imprimerie, me certifie qu'il s'agit bien là du roi des Nâgas. Il faut, en outre, traduire le passage de la façon suivante : « une image assise du roi des Nâgas. » Aussitôt une nouvelle question se pose : contrairement à ce qui a été suggéré plus haut, est-ce que cette image ne serait pas, déjà, une statue du Buddha sur Nâga, lequel en effet, a été représenté au Cambodge de bonne heure assis sur le reptile et surtout que Nâgasena, moine buddhique, emportait en même temps un stûpa d'ivoire?

(3) Cœdès : La légende de la Nâgî, *BEFEO*, XI, 391. Cette légende serait probablement un emprunt aux Pallavas chez lesquels nous avons trouvé *supra*, tant de motifs architecturaux passés au Cambodge. Cf. *Recherches*, p. 345 ss. — V. des représentations de Nâgas hindous dans Fergusson : *loc. cit.*, Bharut, fig. 33 et Mavallipuram, fig. 197.

ère sur différents bas-reliefs de l'Inde dans la forme d'un homme ordinairederrière la tête duquel se dresse, en capuchon, la palette gonflée du cobra à une ou plusieurs têtes. Eh bien ! ce concept passa de l'Inde au Cambodge et notamment sur le même linteau de Prei Kuk où nous remarquâmes le serpent-nâga embryonnaire signalé ci-dessus, on voit des hommes-nâgas traités comme en Inde, avec leur capuchon de têtes. Même thème sur un linteau prékhmer du Musée A. Sarraut. Et il n'était pas encore oublié lors de la construction d'Angkor Thom puisque sur le parement intérieur de la Terrasse dite du Roi lépreux le sculpteur y fait allusion en coiffant certains personnages d'une tiare ciselée affectant l'épanouissement des têtes du reptile (*AAK*, I, Pl. XXIX, en bas).

La tradition hindoue donc se laisse admirablement suivre en art prékhmer qui serre au plus près la donnée légendaire en nous présentant des êtres mi-hommes, mi-serpents. Or à partir du VIIIe siècle, ce ne sont plus ces nâgas-là que le sculpteur traite avec abondance, ce sont des nâgas exclusivement reptiles, polycéphales aussi, dépouillés de tout anthropomorphisme. Si, comme il l'a fait, on peut réaliser, avec le corps d'un serpent, une balustrade de terrasse ou de trône, un bandeau de tympan, comment obtenir les mêmes adaptations avec un corps humain, même à tête de serpent ? Je crois donc, jusqu'à plus ample documentation, que ce dernier, proprement hindou, fut seul connu des ateliers prékhmers et rarement employé en raison de ses difficultés d'adaptation décorative. Où le placer ailleurs que sur un bas-relief? Et que furent les bas-reliefs prékhmers sinon ces quelques lintaux, ces quelques palais sculptés sur les portes et les murailles des tours ? Ce mythe abandonné par la réaction khmère, et que ne pouvait utiliser son génie décoratif, céda ainsi la place au serpent-nâga proprement dit qui, avec son éventail de têtes et son corps flexible, constituait un décor nouveau, inépuisable, tout aussi traditionnel que l'autre et qui, en plus, possédait le rare mérite d'être inédit aussi bien en Inde que sur les rives du Mékong.

Il vint par conséquent un moment où ces habiles sculpteurs sur bois et métaux eurent à quitter la surface courbe d'un récipient, le pignon en planches de leurs maisons, la proue de leur jonque pour exécuter des statues dont l'une d'elles, en pierre, avait été expédiée à Canton avant 479, des œuvres en ronde bosse. C'était un métier nouveau. Il ne faut pas croire qu'un ciseleur, quelle que soit sa dextérité, ou un décorateur de colonnes, quelle que soit la maîtrise de son ciseau, puissent immédiatement sortir en trois dimensions, et même dans les matières dont ils ont la connaissance, une statue de dieu. Il en est des collectivités comme des individus et considérez chez le peuple le plus fortuné de la terre et qui fut le mieux doué du monde, le temps qui sépare la décoration murale en plâtre peint de la civilisation crétoise et le *xoanon* de Délos, une des premières statues que les Grecs aient sculptées dans le marbre. On peut même soutenir qu'à tempérament égal, l'ignorant parviendra tout aussi vite à dresser une statue que le ciseleur ou le sculpteur de pilastre,

lequel aura dans plus d'un cas à se défaire d'une façon de voir et de comprendre devenue inutile. S'il était nécessaire de vérifier cette proposition d'ordre général chez le peuple qui nous intéresse, nous le pourrions encore de nos jours où nos sculpteurs si habiles, si imaginatifs dans l'exécution de leur décor deviennent d'une banalité, d'une gaucherie et d'une raideur décourageantes dès qu'il leur faut exécuter un personnage de leur composition et surtout un visage.

Il en fut ainsi, antérieurement au VIe siècle pour l'artisan qui exécuta l'idole de la figure 48 trouvée dans une des grottes du Phnom Dà, dans la province de Prei Krâbas (1). Examinez cette pose frontale, cet allongement des formes, les disproportions des différentes parties de ce corps féminin. Il offre d'une façon frappante toutes les caractéristiques des *xoana* de l'art grec primitif, qui ne sont autres que celles de l'idole sortie du tronc d'arbre et qui en garde la raideur verticale, les limites cylindriques. Toutefois, nous voilà déjà loin du pieu fiché en terre, dont une entaille isole la tête, tentative de représentation humaine qui se place à l'origine de tous les arts. Et ici nous nous en éloignons d'autant plus que les quatre bras de cette statuette, la cloche qui subsiste et que tenait sa main inférieure gauche correspondent déjà au symbolisme et à l'iconographie hindous. Remarquez d'ailleurs la facture du chignon et la notation des plis du pagne, leurs qualités réelles, archaïques si l'on veut, mais non primitives. Une telle œuvre n'est pas d'un de ces ignorants maladroits que connaît toute époque. Il en émane une autorité, un sens du réel interprété avec un certain style concerté qui ne sauraient être l'effet du hasard, mais un état, le moment d'un art. Nous croyons que cet état, ce moment sont purement indigènes et les plus anciens que nous connaissions.


Fig. 48. — Statuette féminine trouvée au Phnom Dà.

Il nous suffirait pour l'établir de démontrer que des œuvres trouvées dans des monuments datés du début du VIIe siècle et certainement prékhmers, ne peuvent être que postérieures à cette idole et qu'elles s'en distinguent par une progressivité indiscutable (2). Mais je pense que nous pouvons prétendre à plus de précision et que cette œuvre se place bien d'elle-même, et jusqu'à nouvelle découverte, tout à fait au début de la statuaire prékhmère. Dès le IIe siècle av. J.-C., dès les piliers de Barhut et de Mathurâ (3) et les portes de Sanchi (4), puis dans la suite, notamment

(1) Haut : 0,495 ; Musée A. S. : B. 163. Voir un autre commentaire que j'ai donné de cette statuette, ainsi qu'une photographie dans *Études asiatiques*, Note sur la sculpture khmère.

(2) Ces œuvres sont étudiées plus loin.

(3) W. Cohn, *loc. cit.*, pl. 3 et 19.

(4) *Id.* Pl. 14.

à Mavallipuram où se trouvent de si beaux bas-reliefs féminins, le sculpteur hindou conçoit ses statues de déesses fortement hanchées, surchargées de bijoux, d'apparence nue, enturbanées ou à coiffures compliquées. La largeur du bassin qu'exagère la minceur de la taille confère en général à ces déesses une certaine lourdeur que souligne encore l'ampleur des seins et que combat mal le fuselé des jambes. Eh bien ! la statuette prékhmère du Phnom Dà est d'une conception tout autre : pose frontale, élancement exagéré des formes, absence complète de bijoux, chignon simplement noué et pagne drapé enveloppant tout le bas du corps. Ces deux esthétiques ne se comparent même pas : elles s'opposent.

Je veux bien que le sculpteur débutant ici se souvienne encore du tronc d'arbre dont nous avons parlé. Ce souvenir ne l'eût pas cependant empêché de traiter des bijoux, même le corps dans un aspect de nudité, pas plus qu'il ne le détourna de pourvoir son idole de 4 bras. Du reste, l'absence de tout idéal hindou ne suggère pas seule la nationalité de la statuette : son torse nu, son chignon noué simplement et cette longue jupe plissée que cent fois répéteront les bas-reliefs de tous les monuments postérieurs spécifient que cette déesse fut sculptée à l'image d'une femme indigène, et si, gênés par son allongement exagéré et sa raideur, nous ne la voyons pas plus vivante, nous invoquerons dès lors, à juste raison et dans ses effets véritables, le souvenir du tronc d'arbre. Tout ce qui vient d'être exposé prendra d'autant plus de relief que nous allons aborder une nouvelle statuaire prékhmère dont l'esthétique hindoue, inopérante là, pénètre complètement les formes. Veut-on enfin une preuve de plus que l'idole du Phnom Dà parait un lointain début ? Si l'Inde invita le sculpteur de *xoana* primitifs à faire une déesse à 4 bras, celui-ci ne sut pas les exécuter. Il ajouta tout naïvement les avant-bras supplémentaires aux deux avant-bras normaux, si bien que ceux-là ont l'air de se souder aux omoplates.

Ce curieux arrangement restera unique, car dans la suite le sculpteur prékhmer aura vite appris à traiter les bizarreries anatomiques du symbolisme hindou. En résumé, il nous appartient bien, je crois, de placer l'étrange déesse de Phnom Dà à l'époque où les cultes étrangers débutant dans le pays combinèrent leurs mythes compliqués aux idoles que les indigènes entretenaient sans doute dans l'ombre de leurs grottes, c'est-à-dire vers le IV[e]-V[e] siècle au plus tard. Et nous sommes là, remarquons-le, en pleine époque historique, en plein territoire et en pleine prospérité du Fou-nan, donc tenant dans nos mains l'œuvre d'un de ces artistes qui sculptaient des éléphants en santal, des stûpas d'ivoire et des Buddhas de corail pour l'Empereur de Chine.

Ainsi que nous venons de l'annoncer et comme nous pouvions nous y attendre, si l'influence hindoue n'atteint l'idole du Phnom Dà que par son symbolisme, sans contaminer ses formes, ni son expression, elle envahit bientôt si profondément la statuaire prékhmère que les indices rappelant l'idéal indigène deviennent insaisissables. Donc, si nous pouvions dater avec plus de certitude que nous le tentâmes

plus haut la statuette à la cloche et la comparions à cette autre femme de la figure 49 trouvée à Prei Kuk et datant vraisemblablement, comme cet édifice, du début du VII[e] siècle (1), nous évaluerions le temps qu'a mis le sculpteur indigène à s'hindouiser, car cette dernière œuvre contient toutes les données de l'art étranger dont la première était encore affranchie. Cette estimation impossible encore, bornons-nous à enregistrer la transformation importante survenue avant l'époque de Prei Kuk : de frontale, la statue est devenue très vigoureusement hanchée et le primitif élancement des formes a fait place à plus de rondeur et de vérité. Le tout, avant d'aller plus loin, est de savoir si le sculpteur de la femme de Prei Kuk ne fut pas un hindou car, dans ce cas, notre comparaison serait discutable.

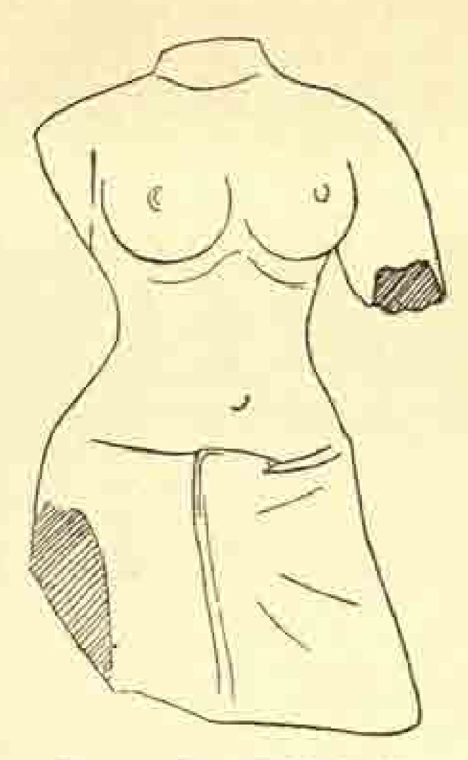
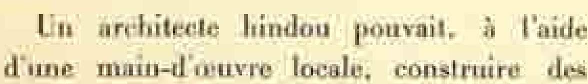


Fig. 49. — Statue féminine hanchée (Prei Kuk).



Un architecte hindou pouvait, à l'aide d'une main-d'œuvre locale, construire des tours hindoues. Les briques superposées, guidées par des dimensions écrites, le fil à plomb et le niveau donnent des formes précises que ne commande pas le hasard et mécaniquement obtenues. Mais si les sculpteurs hindous voulaient la réalisation d'une statue de leur cru, ils devaient eux-mêmes prendre le maillet, car les formes humaines ne s'obtiennent pas à l'aide de l'équerre et il y a place, entre un dessin minutieusement coté et l'exécution, aux mouvements d'un ciseau qui ne s'ordonnent pas. Nous montrerons plus loin qu'il y eut en effet dans le pays des praticiens immigrés qui, très probablement, réalisèrent des œuvres hindoues dont un exemple nous est resté et dont tout détonne dans le milieu d'où nous l'avons exhumé. Dans un cas pareil, le critique d'art a beau jeu. Cependant lorsque ce critique découvre une statue où les caractères indigènes le disputent aux marques étrangères, pourra-t-il doser ceci et cela avec assez de précision pour assurer qu'il a affaire à un sculpteur indigène qui s'hindouise sous le contrôle d'un patron étranger — plutôt qu'à un praticien étranger qui s'indigianise, si je puis dire, sous l'influence du milieu, des modèles et des coutumes artistiques qu'il a sous les yeux ? Ainsi posée, la recherche paraîtrait hasardeuse et nous pouvons nous en dispenser, car quelle que soit la nationalité du sculpteur, il n'en manifeste pas moins deux arts et son œuvre n'en appartient pas moins à ces deux arts.

(1) Haut : 0,69 ; Musée A. S. : B. 30. En voir une photographie dans *AAK*, II, pl. IX, A.

Or, qu'avons-nous? une pose prékhmère frontale, indigène que nous ne pouvons comparer à rien d'hindou. Cette conception d'ailleurs n'a rien de subversif : elle est au contraire toute primitive (*fig.* 50, 51). Elle résistera, au Cambodge comme en Égypte, aux siècles et aux conquêtes. Angkor la fera sienne dans des statues perpétuellement symétriques. Si le témoignage unique du Phnom Dà nous semblait donc fragile, dix siècles de statuaire postérieure le confirmeraient. Cependant au cours du VIe-VIIIe siècles, une série de statues hanchées (*fig.* 48, 52, 53), féminines et masculines, brahmaniques et buddhiques apparaissent dans le pays, s'ajoutent ainsi aux précédentes et disparaissent. Nous transportons la question posée précédemment au

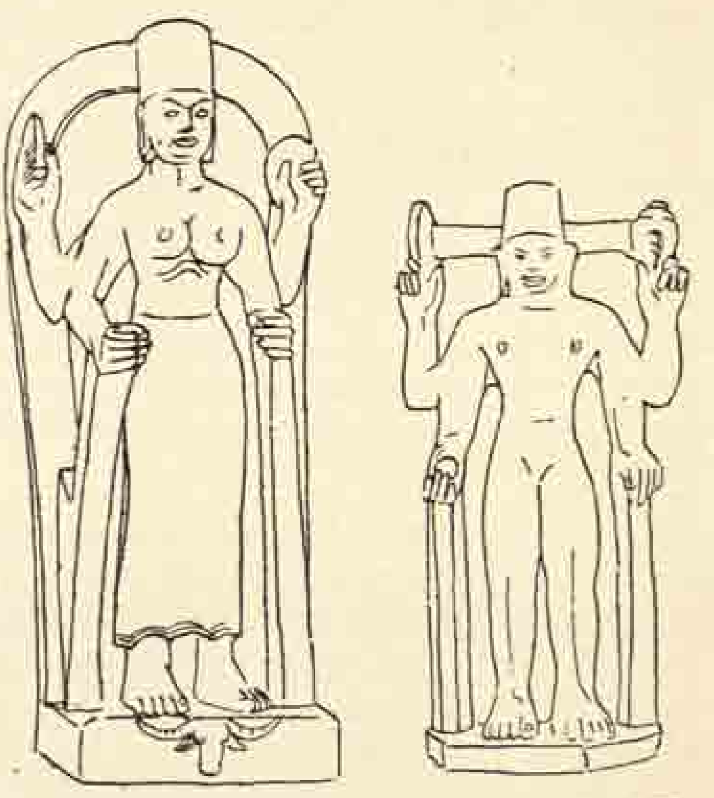


FIG. 50. — Statuette d'Umâ. FIG. 51. — Statuette de Vishnu.

sujet de deux statues différentes, devant deux séries de statues, l'une éphémère et l'autre durable et le problème devient celui-ci : les divinités hanchées et éphémères de la période prékhmère eurent-elles sous une influence étrangère, une carrière indépendante et parallèle à celle des statues rigides indigènes — ou bien, après avoir pénétré les ateliers locaux, furent-elles, comme les tours en brique et leur décor sculpté, rejetées à partir du VIIIe siècle par le tempérament khmer?

Le fait qu'il y ait eu au même moment que les statues hanchées, des divinités masculines et féminines, buddhiques et brahmaniques frontales prouve que si les premières influencèrent les ateliers locaux, ceux-ci n'en conservèrent pas moins une certaine indépendance et nous inclinerions à admettre le parallélisme des deux

concepts. Mais étant donné le talent particulier des sculpteurs locaux, les caractères originels indélébiles de leur facture et la sûreté de leur mémoire, le mélange intime des deux esthétiques me paraît plus probable car si, à partir du VIIIe siècle les ateliers khmers s'appliquent — comme en architecture — à se dégager de l'influence extérieure et antérieure, leurs statues gardent des souvenirs de l'art prékhmer, du hanchement hindou qui n'eussent certainement pas subsisté si la statuaire prékhmère n'avait été que côtoyée par l'esthétique passagère (1). Ceci posé, nous évaluerons donc, en premier lieu, la présence de cette dernière au hanchement des divinités. Il est évident que plus cette pose sera atténuée, « reprise », plus le tempérament indigène se manifestera et d'une façon générale, je dis bien : d'une façon générale, plus nous avancerons dans le temps jusqu'au VIIIe siècle, moment où cette souple plastique disparaîtra virtuellement.

Je suis le premier à reconnaître qu'une pose n'est peut-être pas assez pour caractériser un art et en limiter une période. Aussi, assurons-nous bien vite que ce n'est là qu'un argument et qu'avec cette pose, des détails précis de coiffure et de costume apparaissent et disparaissent au cours du même laps de temps, la complètent automatiquement et semblent la dater avec autant de précision que si les sculpteurs en avaient écrit les dates sur les socles. Pour plus de clarté, divisons nos statues en féminines et en masculines — et gardons l'image du Buddha pour plus tard, car nous serons obligés d'engager un débat à son sujet. On remarquera que, discutant ici de plastique pure, nous n'avons pas à nous embarrasser des cultes. Nous les savons tous présents dans le pays. Plusieurs siècles après, nous ne saurons distinguer ceux auxquels cent statues appartiendront. Ils se mêlaient aussi bien dans les textes, dans les croyances, dans le rituel. Il était donc fatal qu'ils se confondissent dans la plastique. Ceci dit, retournons à nos moutons.

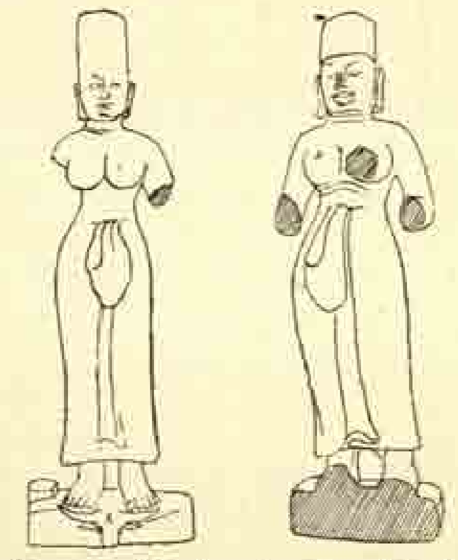


Fig. 52. — Statuette d'Umâ.

Fig. 53. — Statuette féminine.

Les divinités féminines prékhmères ne portent pour tout costume qu'un sarong tombant jusqu'aux chevilles et passant sous le nombril (2). Deux sortes de drapé :

(1) On trouvera quelques apsaras hanchées d'art khmer à Bantéai Srei, monument près du groupe d'Angkor et du Phnom Dei, et au Prâsât Khna Thom (Kompong Thom). V. une photo de ces dernières, *AAK*, II, *pl.* 20 *B*. Il saute aux yeux cependant que le hanchement prékhmer a dégénéré et n'est plus qu'une pose indécise. Les apsaras de Bantéai Srei et celles qui restent dans le sanctuaire à l'Est du khléang Nord d'Angkor Thom portent un sarong plissé devant et drapé formant poche, directement dérivé des modes prékhmères, ainsi qu'on le verra plus loin.

(2) Costume encore traditionnel dont l'origine paraît remonter très haut sans rapport avec le costume féminin hindou. D'après les Chinois, jusqu'au IIIe s. les femmes seules étaient vêtues

1° l'idole du Phnom Dà montre l'étoffe rassemblée devant et de haut en bas en plis verticaux, combinaison qui se retrouve sur d'autres divinités prékhmères (*fig.* 54). 2° Des statues d'Umà et de Çri (1) sont vêtues du même sarong, mais au lieu des plis, on voit retomber un pan d'étoffe, peu développé, mal exécuté et formant une sorte de poche (*fig.* 52, 53). Ces deux arrangements, surtout le second, subsisteront au cours des époques postérieures, mais traités de toute autre manière et dans un esprit décoratif si particulier que la discrimination entre ces époques et la période prékhmère sera toujours possible d'un seul coup d'œil et sans aucune hésitation (2).

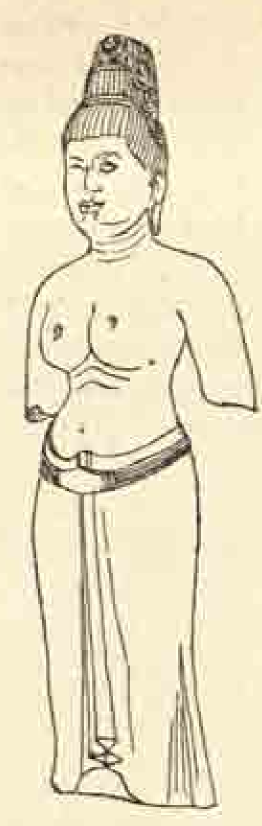


Fig. 54. — Statue féminine.

Quelquefois le pagne du premier type était maintenu par une ceinture plate à fermoir ciselé (*fig.* 54) et cette ceinture se portait déjà à l'époque de l'idole du Phnom Dà où on la distingue sommairement indiquée. L'art khmer la conservera en en changeant l'aspect, comme nous le voyons faire de tout ce qu'il emprunte au passé, et il l'agrémentera de pendentifs, de franges, de plaques juxtaposées d'une variété infinie. Quant à la coiffure féminine prékhmère, outre la simple coque nouée de la statuette à la cloche, elle sera un chignon cylindro-conique fait de nœuds de cheveux assez compliqués (*fig.* 54). Dans quelques cas, la déesse est coiffée d'une mitre (*fig.* 52) dont nous nous occuperons en présence des statues masculines. Notons enfin l'absence complète de bijoux sur toutes les divinités féminines prékhmères connues à ce jour. Tel est l'aspect de cette déesse simple, austère, hanchée ou non. Quel contraste ! si nous la comparons à ses innombrables descendantes de l'art khmer qu'orneront de riches parures et qui porteront la coiffure royale conique, des tiares compliquées ou des chevelures nouées en des arrangements dont le nombre défie la description (3).

Les statues de dieux se conformeront étroitement à ces goûts de sobriété extrême. S'offrant à nous sans bijoux, les uns portent une sorte de caleçon court et

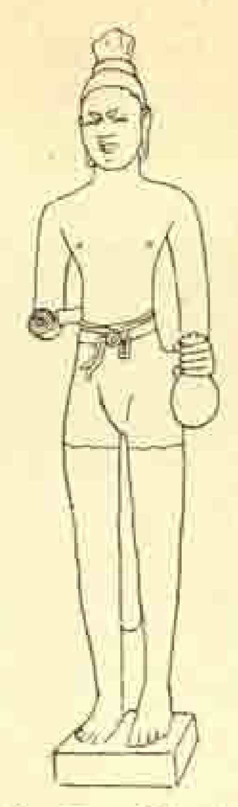
« d'une pièce d'étoffe percée d'un trou par lequel elles passaient la tête » (*Fou-nan*, p. 268). Rien ne confirme pareil vêtement depuis l'idole du Phnom Dà, tout au moins. Vers 245-250, le roi du Fou-nan, Fan siun aurait ordonné aux hommes, alors que les femmes étaient déjà vêtues comme il vient d'être dit, de porter horizontalement une pièce d'étoffe au milieu du corps (*Id.*, p. 268). Quoi qu'il en soit, le sarong est encore de nos jours le vêtement traditionnel de la femme et l'homme le porte aussi dans son intérieur et nous l'avons vu sur deux statues prékhmères (fig. 56 bis).

(1) Le Musée A. S. possède une dizaine de ces statuettes du type des fig. 50, 51 d'une facture grossière. L'une d'elles montre un sarong qui combine les deux drapés, le plissé et le pan retombant (fig. 53). En voir les reproductions dans *SKA*, pl. 21, 23.

(2) Cf. ces drapés postérieurs au VIIIe s. dans *Recherches*, fig. 22 et 23 et en lire la réalisation, p. 50 ss.

(3) *Recherches*, fig. 27, 30, 32, 33.

ajusté (*fig.* 55) ; les autres, le sampot national dont le Harihara du Prasat Andèt donne par exception — tant son auteur fut un praticien remarquable — un drapé harmonieux et finement exécuté (*fig.* 56 et *AAK*, I, pl. IV). Sur cette statue hors pair, on voit encore une ceinture faite d'une chaîne et d'un fermoir où des rinceaux sont ciselés : modèle que nous chercherons vainement dans la suite. Une statue d'homme à tête de cheval découverte récemment à Kuk Trap, Kandal Stung dans Kompong Spö, d'une facture admirable et haute de 1m,33 et un Vishnu à mitre cylindrique, haut de 0,95, provenant du Tuol Chhuk, village de Svay Chat, dans Kong Pisei, sont vêtus du sarong à large pli plat antérieur analogue à celui de la déesse du Phnom Dà (*fig.* 56 *bis*). Ce costume est complété par une longue écharpe torsadée, portée bas autour des hanches et nouée en un flot dont les deux pans retombent le long de la jambe droite. Cette molle draperie qui suggère une longue et étroite mousseline vient tout droit de l'Inde et les deux exemples prékhmers que nous décrivons ici pour la première fois sont les seuls que nous ayons enregistrés jusqu'à ce jour (Musée A. S. B 255 et B 256). Enfin deux types de coiffures complètent le signalement : l'une est un chignon simplement noué comme la statuette du Phnom Dà (1), ou plus ou moins compliqué (*fig.* 55) : l'autre, une mitre régulière cylindrique, assez haute, ornée ou non (*fig.* 56). On la voit sur certaines têtes féminines. Elle est nettement importée de l'Inde car elle ressemble en tous points à celle du Vishnu reposant sur Çesha de la cave de Yamapuri à Mavallipuram, sculpté à la même époque (VIIe siècle) (2).


Fig. 55. — Statue de Çiva ou de Lokeçvara.

Cette simplicité de costume et d'ornements, commune aux deux sexes, ne sera pas sans frapper le lecteur familier de la statuaire hindoue des huit premiers siècles de notre ère, dont les bijoux surchargent en général le corps des dieux et des déesses, où les colliers de perles multiples et les ceintures à pendentifs le disputent aux tiares opulentes. Est-ce à dire que ces ornements furent inconnus dans le delta khmer et que l'esthétique étrangère y parvint sans eux? Le fait n'en subsisterait pas moins. Mais

(1) Cette statue (fig. 55) est parente de l'idole du Phnom Dà non seulement par ce chignon, mais encore par la rigidité et l'archaïsme des lignes. Elle provient, avec un grand Vishnu prékhmer d'un art plus évolué, de la région de Stung Trèng, c'est-à-dire du site même du Tchen-la. Ces deux images sont les seules d'art prékhmer actuellement connues qui ne proviennent pas du Cambodge méridional. Leur intérêt est donc considérable car elles nous prouvent qu'on sculptait aussi dans le Nord, que les chignons étaient les mêmes pour les deux sexes au Fou-nan et au Tchen-la. C'est par elles que nous commencerons l'étude de la statuaire khmère proprement dite et pourrons, lorsque le temps en sera venu, justifier le rattachement de cette dernière à la statuaire du Sud. En voir les reproductions dans *SKA*, pl. 14 et 17 B.

(2) Jouveau-Dubreuil, *loc. cit.* Pl. XXI B, XXIII B, et v. ce qu'écrit cet auteur sur cette coiffure, p. 61 et fig. 15.

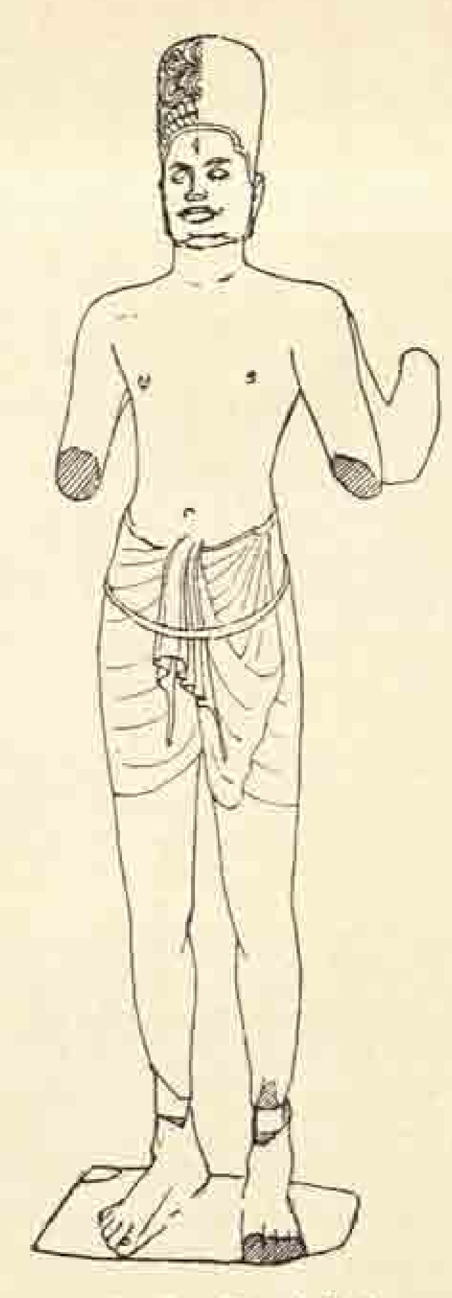


Fig. 56. — Statue de Harihara.

nous tenons la preuve que les sculpteurs prékhmers eurent bien sous les yeux la bijouterie et le vêtement indo-brahmaniques. Le linteau que nous avons déjà cité et où l'on voit le sacre d'un prince assis sous un pavillon hindou montre de nombreux personnages coiffés de turbans compliqués, parés de draperie, portant le cordon brahmanique, le tout inconnu au Cambodge. Un buste de statue, trouvé sur la digue qui subsiste de l'ancienne Vyâdhapura est encore probant. Tous les détails, son diadème à trois motifs, son auréole, ses pendants d'oreilles, la forme du collier et du sautoir qui passe sur l'épaule gauche et jusqu'à la silhouette du brassard demeurent jusqu'à ce jour uniques en art prékhmer et khmer et ces mêmes détails paraissent littéralement copiés sur les grands dvârapâlas de la grotte du Linga à Elephanta (1).

Ainsi, tout en empruntant à l'Inde sa pose hanchée, sa mitre cylindrique, son symbolisme et son iconographie, l'artiste prékhmer conserve cette simplicité élémentaire qu'au début de son art l'idole du Phnom Dà nous avait annoncée. Cette élision du détail vestimentaire, cette nudité de la pierre, cette suppression constante de tout bijou ou ornement sont d'autant plus extraordinaires que les sculpteurs étaient des ciseleurs et des orfèvres habiles : les Chinois nous l'ont assez dit et les faits assez prouvé. Comment ont-ils résisté à la tentation de couvrir leurs divinités de ces joyaux dans la confection desquels ils étaient passés maîtres et que nous font presque regretter les charmantes ceintures du Harihara et de la déesse de la figure 54 ? Comment ne succombèrent-ils pas jusqu'au VIIIe siècle au plaisir de traiter colliers, brassards, tiares, gorgerins — ces artisans qui aimaient à « ciseler et repousser les métaux », alors qu'à partir de ce VIIIe siècle, les praticiens khmers s'y abandonneront sans restriction avec une verve et une imagination inconcevables (2) ? Il y a là, à mon sens, un fait important

(1) W. Cohn : *loc. cit.* ; cf. reproduction de ce torse et commentaire dans Groslier, *Études asiatiques*, loc. cit., et *AAK*, II, pl. IX, B. Il se trouve au Musée A. S. : B. 227, haut : 0,71.
(2) Sur les bijoux khmers, v. *Recherches*, chap. VII.

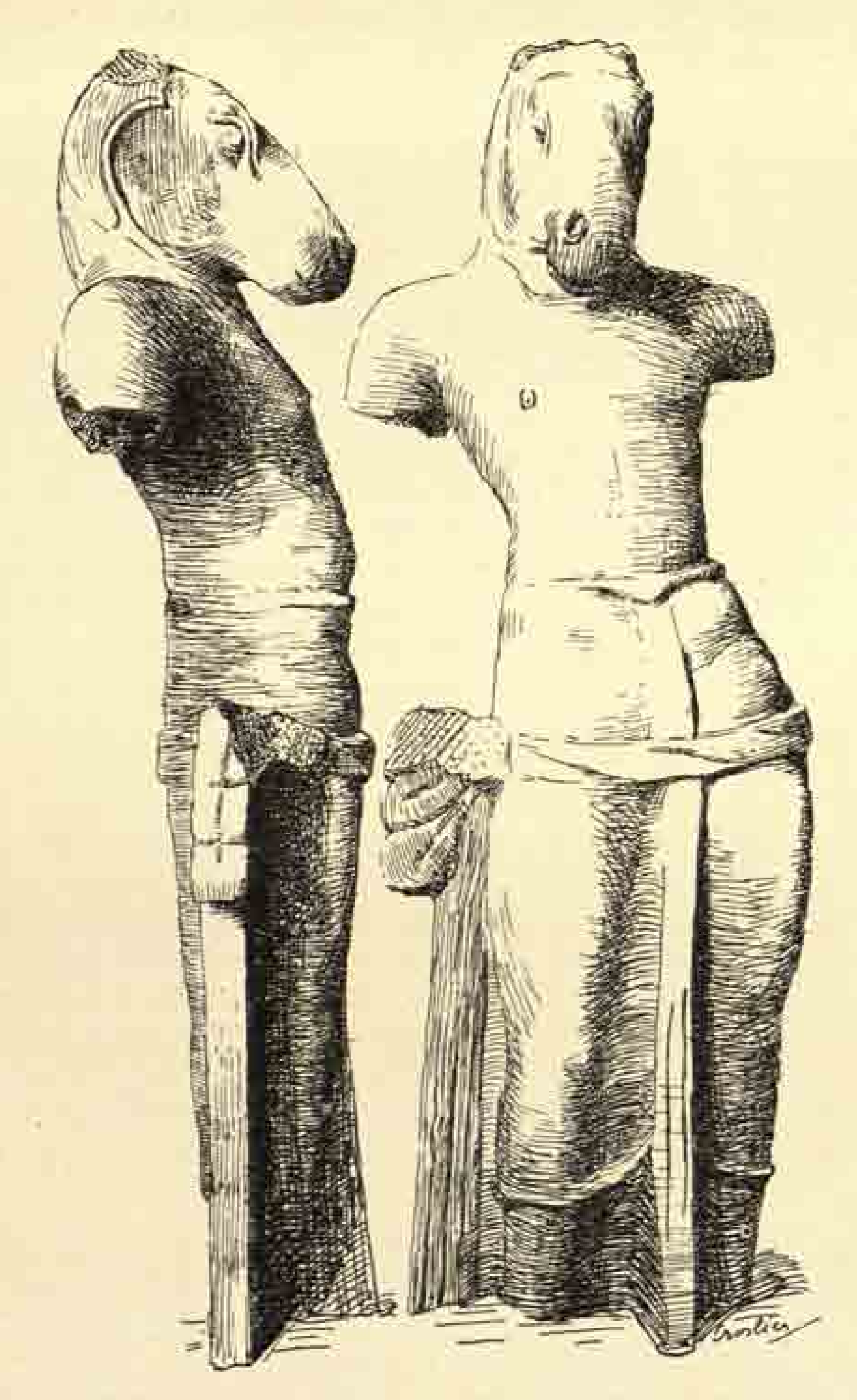


FIG. 56 *bis*. — Statue d'homme à tête de cheval.

sur lequel nous devons nous appesantir. En bref, le voici : il n'importait pas que les statues hindoues brahmaniques étalassent devant les yeux des artistes prékhmers leurs perles et leurs ors, car ce n'étaient pas elles qui servaient à ceux-ci de modèles. Rayons aussi tout ce que nous venons de dire, sur les origines du hanchement khmer. Et nous retrouvant près de l'idole du Phnom Dà, repartons dans une autre direction.

En bonne méthode, apportons quelque tempérament à cette absence insolite de bijoux dans les conditions où nous l'avons constatée. Certains lobules d'oreilles perforés de part en part (3 à 4 exemples), des mains vides où un trou fut percé entre pouce et index (2 exemples) semblent avoir reçu, de ce fait, des bijoux véritables et des attributs réels. Si l'observation vaut bien quelque chose, elle n'est jusqu'ici qu'exceptionnelle. Toutefois, qu'on ne s'y trompe pas : cette esthétique qui ajoute à une statue simple une parure indépendante n'est que l'expression simultanée de deux moments d'une évolution dont le premier fut le goût d'une idole nue ; le second, le désir de l'enrichir pour une cause nouvelle imprévue (changement de croyances, innovation d'un particulier, etc.). Constatons du reste que l'art khmer proprement dit nous donnera logiquement le troisième terme du processus : l'habitude enfin prise de voir le dieu avec des bijoux ajoutés, incite le praticien à exécuter le tout dans la pierre. Par conséquent, la question demeure entière et il fut un temps où le sculpteur prékhmer conçut et exécuta ses images sans ornements.

Ce concept est celui d'un artiste déjà évolué. Le sauvage donne dans le brillant et ce qui frappe la vue. Le débutant se laisse séduire par des détails faciles à exécuter — surtout s'il y est habitué comme ici — et avec lesquels il pense racheter sa médiocrité. Ce n'est qu'en pleine possession de ses moyens que l'artiste enfin reconnaît que les formes nues se suffisent à elles-mêmes pourvu qu'elles soient traitées dans la vérité et l'équilibre. C'est donc à ce moment d'un art que nous rencontrons le sculpteur du Harihara, la femme de la figure 54. Remarquez chez leurs auteurs la souplesse du talent et l'intelligence du choix. Ils savent admirablement traiter un bijou dans la pierre et le prouvent. Néanmoins, ils s'abstiennent. Mais reconnaissant que la ceinture est utile, qu'elle joue un rôle indispensable dans l'équilibre de l'œuvre, puisqu'elle maintient, là le sampot mollement noué, ici le sarong — tous vêtements sans agrafe, il exécute la ceinture. Un Grec n'eût pas mieux jugé. Et la statuaire postérieure khmère vérifiera encore le développement normal et fatal de ce sculpteur qui, après avoir atteint l'apogée de son art, condamné à se répéter, tombera de plus en plus dans la surcharge. Il demandera à son habileté héréditaire de ciseleur ce que son imagination et son tempérament deviendront impuissants à matérialiser. C'était donc bien au cours de ces VIe-VIIIe siècles, sous le ciseau d'un praticien prékhmer également partagé entre le goût et la connaissance des formes humaines, le souci mesuré du détail juste et indispensable que devait naître cet admirable Harihara en équilibre entre la stylisation et le naturalisme, droit et hanché à la fois dans une instantanéité de mouvement qui rappelle celle de l'Apoxyomène, person-

nage aux formes encore élancées, traité avec science et hardiesse dans un dessin extraordinairement subtil.

Voilà un art à son degré de perfection normal, attendu, prévu depuis que nous le suivons. Nous pourrions nous tenir pour satisfaits si, depuis ses origines, il s'était développé en puisant en lui-même ses raisons de progresser, si rien n'était venu en modifier la logique et harmonieuse carrière. Or, il n'en fut pas ainsi sans quoi la statue serait restée frontale. Ce moment est en outre celui où l'influence brahmanique en son plein bâtit des sanctuaires. Nous devrions trouver la statuaire khmère en pleine révolution, les ciseleurs et les orfèvres de la veille trop heureux de reproduire les innombrables bijoux de l'art importé ou les leurs. Nous devrions assister à la naissance d'un art — et il nous faut admirer sa force, son dédain des détails qui l'entourent, ses œuvres les plus nobles — et recueillir aussitôt ses derniers soupirs. Puisque les divinités et les influences brahmaniques que nous supposions maîtresses des ateliers prékhmers ne semblent décidément pas y avoir droit de cité et nous conduisent invariablement à une impasse, cherchons-en d'autres mais toujours en Inde, puisque nous ne saurions nier d'autre part que les cultes viennent de là et par conséquent les dieux.

C'est alors que des terres de Prei Krâbas, cette province où paraît décidément avoir battu le vieux cœur du Fou-nan, à 10 kilomètres du Phnom Dà et de ses grottes primitives et à 6 kilomètres de l'ancienne Vyâdhapura, se lèveront de paisibles statues d'un Buddha enveloppé dans un manteau sans pli qui moule l'attique pureté d'un corps d'éphèbe, hanché avec souplesse sur la jambe droite et traité avec une sincérité et une simplicité de moyens extraordinaires (*fig.* 57, 58 et Pl. III, V). Ces Buddhas semblent s'être détachés de la caverne 19 d'Ajantâ, ou être partis de quelques ateliers de Mathurâ, vers le IVe siècle au plus tard et être venus là, comme en une terre d'élection, dans ce pays qui était encore historiquement le Fou-nan, à l'ombre même de sa métropole, pour inspirer, éduquer et discipliner les ateliers locaux. Regardons mieux certains plis verticaux du bas du pagne, certaines sinuosités du pan de manteau que relève le bras ; la construction de la bouche et du menton. Décomposons surtout le mécanisme du hanchement, le porte-à-faux du corps, le modelé des jambes, l'obliquité des épaules et l'inclinaison du cou par rapport à l'axe du torse, le profil des pieds. Ces Buddhas ne sont pas seulement hindous, ils sont grecs aussi, si grecs qu'ils nous suggèrent immédiatement avec une précision qui ne saurait tromper, le Sauroctone de Praxitèle ou tel autre Apollon cent fois vu (1), celui de Florence, par exemple, appuyé sur un tronc et le bras droit relevé derrière la tête.

Ainsi le hanchement prékhmer n'eut pas comme modèle celui que les nymphes

(1) On trouvera la description complète de ces statues indo-grecques et leurs reproductions dans « Le Buddha khmer », *AAK*, II, fasc. I et dans « Note sur la Sculpture khmère », *loc. cit.*

de Barhut exagèrent ; le « cassement » des dieux de Badami, cette saillie dissymétrique de la hanche, ni la sinuosité composée des bas-reliefs de Mavallipuram. Le Buddha, voilà l'inspirateur aux conseils de qui les ciseleurs prékhmers perdirent le goût des bijoux inutiles. L'austérité et la simplicité des statues prékhmères n'eurent pas d'autre origine. Elles pouvaient demeurer insensibles aux suggestions d'opulence et de volupté qu'apportaient avec eux, un ou deux siècles plus tard, les dieux parés de la Trimurti. Les praticiens locaux avaient déjà devant eux et maîtres de leurs habitudes, ces Buddhas indo-grecs, leurs vêtements schématisés à l'extrême, leur rythme pour toute parure, leur pose hanchée pour toute fantaisie sous une tête simplement couronnée de cheveux bouclés. Ce furent ces Buddhas que du seuil de sa grotte, l'idole indigène du Phnom Dà, buddhique peut-être déjà, vit arriver sans doute avec ces navires qui pouvaient jeter l'ancre aux rives mêmes de Vyâdhapura et portaient aussi les modèles de ces stûpas, dont le roi du Fou-nan, en 484, expédia à l'Empereur de Chine, deux réductions en ivoire.

Désormais, cette esthétique, mise en pratique au ve siècle au plus tard, nous conduit, et cette fois sans aucune de ces contradictions qui nous déroutèrent plus haut, en deux ou trois siècles, devant le Harihara du Prasat Andèt, nous l'explique, nous le montre à son terme après nous en avoir laissé suivre la gestation normale. En cours de route, Maheçvara et son linga, Vishnu et sa conque s'emparent de formes qu'ils sont impuissants à modifier, mais dans lesquelles, j'imagine, ils ne furent pas sans se reconnaître divinisés par le pouvoir de la beauté. Le plus que nos sculpteurs inspirés concèderont aux goûts qui naissent sera de percer à quelques oreilles les trous que nous vîmes afin d'y fixer des bijoux véritables. Il était encore trop tôt pour leur demander davantage, puisque on était à la veille d'enfanter le Harihara (1). Il naîtra. Puis la fatigue du praticien commencera ; puis s'affirmera le triomphe impératif du Çivaïsme officialisé de Jayavarman : puis se satisfera enfin le nationalisme de ses successeurs. Et c'en sera fait de cette famille de statues issues de la rencontre de l'art hindo-grec et de la déesse à la cloche. Nous les aurons vues droites, se hancher, chercher leur équilibre, puis, l'ayant trouvé, le sublimiser dans le corps indécis du Harihara et enfin retendre des jambes que raidit aussitôt le froid hiératisme de la décadence.

Relisons la relation de Yi-tsing : elle prend un intérêt nouveau. Il écrit entre

(1) Harihara est très fréquemment désigné sous des vocables différents dans les vieilles inscriptions dont quelques-unes relatent l'érection de sa statue, ce qui fit écrire à M. Barth que le culte de Çiva-Vishnu « paraît avoir été particulièrement florissant à cette époque (viie s.) puisque sur cinq fondations faites sous le règne de Içânavarman, quatre sont dédiées à ces deux divinités réunies » (*Corpus*, p. 39). Les inscriptions de Ang Pou et de Vat Prah Vihear (*Id.*), toutes deux du viie s. et du Cambodge du Sud s'expriment ainsi : « a érigé cette image dans laquelle sont unis par moitié les corps de Çankara et d'Acyuta » et « Vishnu et Içe ne formant qu'un seul corps ont été érigés ici avec dévotion... » D'après ces seuls textes, on saurait sous le secours des originaux que la coutume de concevoir des statues panthées remonte, au Cambodge, au début du viie s. au plus tard. La dernière mention de la consécration d'un Harihara est faite par l'épigraphie à Sdach Kanlong (Kompong Thom) entre 969 et 1058 (*Cambodge*, I, p. 450).

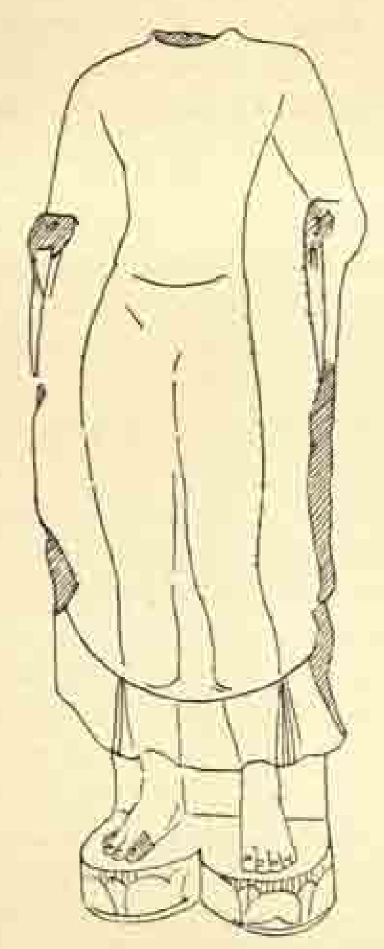




Fig. 57. — Statue de Buddha hanché.

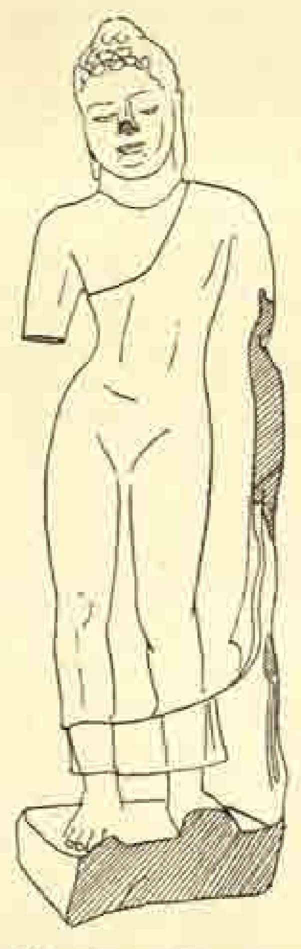


Fig. 58. — Statue de Buddha hanché.

671 et 695 et nous pouvons le suivre mot à mot : « Les gens y adoraient (au Fou-nan) beaucoup de Devas (soit les idoles indigènes, ou déjà hindouisées comme celle du Phnom Dà). Puis la loi du Buddha prospéra et se répandit (arrivée des Buddhas indo-grecs). Mais à cette époque (fin du VIIe siècle par conséquent, siècle de tous les sanctuaires civaïques d'Hanchei, Prei Kuk, Bayang, etc...) un roi méchant l'a détruite et il n'y a plus du tout de bonzes. » Il y en avait sans doute encore quelques-uns, mais il est clair que le Brahmanisme dominait, ainsi que le prouvent les monuments qui subsistent et les textes gravés sur leurs portes. Il commande et vêt de sa mitre le Harihara du Prasat Andèt, dont nous avons maintenant la filiation car, ainsi que nous eûmes tant de fois le loisir de le répéter, les dieux et les rois se déplacent plus vite que les arts. Renversez le dieu de son socle, l'artiste l'y voit encore volontairement ou non. Sachons en effet qu'à partir du VIIIe-IXe siècle si les statues qui vont se multiplier avec l'orgueil de se détacher du passé, précipiteront la décadence, nous retrouverons jusqu'au Xe-XIe siècle dans quelques images du Buddha, dans quelques têtes isolées, la survivance de l'art buddhique prékhmer — très appauvri, dissocié en indices épars, mais cependant identifiable.

Quelques mots restent à dire sur une particularité technique de ces statues. La vingtaine d'exemples que nous connaissons furent sortis de ces divers grès et schistes qu'on trouve dans le pays et leurs dimensions sont des plus variables. Il est probable qu'à l'origine, le sculpteur débutant ne s'attaqua pas à des figures de grande taille. La femme à la cloche mesure 0m,495 de haut, tandis que le Harihara 1m,92. Le sculpteur de celui-ci pouvait tout oser. Cependant sa statue complète se dressait dans un arc de soutien en forme de fer à cheval auquel les bras adhéraient, dispositif que présente le Vishnu de la figure 51, conçu antérieurement. Ce Vishnu n'a pas 0m,50 de haut et vraiment le sculpteur eût pu ici, se passer du massif appareil dont il a estimé devoir maintenir son sujet. Cet arc de soutien me paraît particulier à la statuaire prékhmère. Il ne constituait pas une consolidation provisoire car, généralement, il est finement poli. Il fut à la statuaire prékhmère ce que les cippes, troncs, draperies furent à la statue grecque et romaine. Et dans certains cas, cette franchise d'accuser la solidité que le praticien imposait à son œuvre confère à celle-ci un aspect architectural et organisé d'un très beau caractère. A partir du IXe siècle, cette formule laisse place à d'autres plus discrètes mais moins efficaces : renforcement postérieur des talons, lien de pierre réservé entre les pieds jusqu'à hauteur des chevilles. Ce dernier procédé ne sera pourtant pas une innovation car il fut appliqué au Çiva ascète (ou Lokeçvara) de Stung Trèng (*fig.* 55).

Les Arts mineurs. — Nous pourrons nous faire une idée assez satisfaisante des arts mineurs founanais ou prékhmers. Groupons et complétons rapidement les renseignements que nous invoquâmes chaque fois que nous dûmes nous remémorer la prospérité et l'activité du Fou-nan. S'il en était besoin, peut-être disposerions-nous d'un autre moyen : parcourir les bas-reliefs du premier temple khmer : Bantéai Chhma, construit au plus tard au cours de la première moitié du IXe siècle. Nous y verrions cristallisée la vie sociale sur toutes ses faces. Si ces tableaux sont postérieurs à la période qui nous occupe, ils ne le sont que de bien peu et il est évident que ces chars et ces trônes, ces litières et ces armes, les embarcations et les costumes ne furent pas inventés par les imagiers, n'étaient pas en usage de la veille, mais au contraire reflétaient des habitudes et des industries anciennes. Cependant il serait discutable, sans que l'ancienneté des objets figurés soit à suspecter, d'en déduire à priori qu'ils étaient, à l'époque, dans le Cambodge septentrional absolument et tous semblables à ceux du Fou-nan. Et dans le doute, nous devons encore réserver cette conclusion.

Céramique. — Aucun vestige ; aucun renseignement écrit (1).

Tissage. — Vers 245, les hommes qui jusque-là allaient nus se vêtirent d'une

(1) La céramique chinoise dut pénétrer de très bonne heure au Cambodge. Toutefois le plus vieil exemple que nous en connaissions remonte à l'époque T'ang. V. Silice et Groslier : La Céramique ancienne au Cambodge, Essai d'Inventaire général, *AAK*, II, p. 31 ss.

pièce d'étoffe portée horizontalement (1). Mais en 484, lorsque Nâgasena quitta le Fou-nan, un grand progrès s'est accompli : « Les fils de grande famille coupent du brocart pour s'en faire un sarong... Les pauvres se couvrent d'un morceau de toile » (2). Et c'est en retournant au Fou-nan que Nâgasena emporta de Chine pour Jayavarman des pièces de soie à fond grenat et violet et à dessins jaunes, azur et verts, cinq pièces de chaque sorte. Sous les Leang (502-536), on étend devant le roi une étoffe de coton (3). Les renseignements sont vagues et nous ne pouvons rien en tirer.

Orfèvrerie. — En 357 « les hommes (du Fou-nan) aiment à graver des ornements et à ciseler. Beaucoup des ustensiles dont ils se servent pour manger sont en argent. L'impôt se paye en or, argent, perles » (4). A la fin du ve siècle : « Les habitants du Fou-nan fondent des bagues et des bracelets en or et de la vaisselle d'argent ». Au cours du vi^e^ siècle on dépose devant le roi des vases d'or et des brûle-parfums (5). Au viie siècle quoique le Tchen-la eût à ce moment soumis le Fou-nan, celui-ci échange encore des diamants avec l'Inde (6). Voilà pour les textes.

Le Harihara et la statue de femme (*fig.* 54) portent chacun une ceinture qui sont, à ma connaissance, les seuls bijoux figurés de l'art prékhmer. La première est une chaîne, la seconde une sorte de tresse plate à 5 brins. Toutes les deux ont un fermoir à rinceaux. Ces bijoux, avons-nous dit, sont d'un type que les sculpteurs postérieurs ne reproduiront plus. Or, on a découvert aux environs de Kampot et dans la province de Takèo des bijoux qui sont semblables entre eux malgré la distance qui sépare les deux trouvailles et dont l'un d'eux, provenant de Kampot, porte une boucle à rinceaux ciselée dans l'or, si proche de celle du Harihara, que le doute n'est pas possible quant à l'origine prékhmère de ce trésor. La facture en est magnifique et la tresse qui constitue les deux ceintures, annonce déjà cette minutieuse adresse que les orfèvres cambodgiens n'ont pas encore perdue de nos jours. Le second fermoir est formé d'une plaque losangée où sont montés des rubis et des saphirs de forme baroque et finement polis. La beauté de ces joyaux, leur facture large, solide et élégante à la fois nous en disent long sur l'état de l'orfèvrerie prékhmère et justifient avec une force extraordinaire les textes qui précèdent (7). Les indications techniques sont intéressantes. Les gemmes n'étaient pas taillées, mais finement polies, conservées dans leur forme et maintenues par griffes ou sertissage. Le métal a été repoussé jusqu'en de grosses épaisseurs, ciselé et soudé. Les ceintures se fermaient par clavette ou par un tenon qui glissait dans une rainure. Deux types de chaînes : l'une

(1) *Fou-nan*, p. 254.
(2) *Id.*, p. 261.
(3) *Id.*, p. 261.
(4) *Id.*, p. 254.
(5) *Id.*, p. 261 et 269.
(6) *Id.*, p. 275.
(7) Ces bijoux ont été publiés dans *AAK*, I, pl. XIX et dans *Art et Décoration*, Paris, août 1923, où ils ont été présentés comme appartenant à l'art classique khmer.

faite d'or rubané, entrelacé et soudé; l'autre de brins cylindriques torsadés. Le fermail trouvé dans la province de Kampot, dont la face postérieure concave aurait laissé voir le creux du repoussage, a été obstrué par une feuille d'or. Enfin, un autre fragment de ceinture est constitué par une suite de plaquettes massives, ciselées, maintenues entre elles par agrafe.

Fonte. — Une statuette en bronze du Buddha, hanchée comme ceux indo-grecs de Prei Krâbas et très certainement de même époque fournit un exemple remarquable de fonte à la cire perdue (1). L'art du bronze khmer surtout en décoration, atteindra à la perfection, continuant ainsi cette haute tradition que les fondeurs pré-khmers avaient instaurée dès le ve siècle au plus tard. En ce qui concerne le Brahmanisme, les écrivains chinois nous renseignent avec autant de précision, au temps de Nâgasena : « De ces génies du ciel (les hommes du Fou-nan) font des images en bronze : celles qui ont deux visages ont quatre bras; celles qui ont 4 visages ont huit bras. Chaque main tient quelque chose, tantôt un enfant, tantôt un oiseau ou un quadrupède ou bien le soleil, la lune » (2). Nous reconnaissons aisément les divinités du panthéon hindou dont l'idole du Phnom Dà était une réplique en pierre et bien qu'aucun exemple ne nous en soit resté, elles annoncent, cinq siècles avant leur apparition, ces statuettes masculines et féminines en bronze que l'art khmer nous a léguées par centaines.

Nous voilà au bout de notre examen des arts du Fou-nan, examen que nous avons poursuivi en tenant compte de la physionomie et de l'histoire du pays, des textes étrangers et locaux, de l'architecture, de la sculpture et de leur répartition géographique. Il me paraît que nous avons toujours obtenu une concordance satisfaisante entre ces données et en suivant la marche de l'art et qu'aucune des vérifications poursuivies sur un faisceau d'arguments à l'aide d'un autre faisceau ne nous a trahi. Il ne nous reste plus qu'à éclaircir certains points de détail, à tirer quelques déductions secondaires que permet cette enquête — à extraire les dernières gouttes du citron.

Si j'ai fait intervenir une influence brahmanique postérieure à l'arrivée du Buddha, c'est que les sanctuaires brahmaniques du Cambodge ne sont pas antérieurs au début du viie siècle — disons, si l'on veut, fin du vi^e. Les textes qui y sont gravés nous l'enseignent et si l'on avait construit davantage de ces édifices avant cette époque, on expliquerait difficilement pourquoi ils eussent tous disparu. On conçoit mal des disparitions radicales de monuments religieux anciens par tranches régulières, puisque le Brahmanisme, depuis les hautes époques, n'a fait que se développer et prospérer. Il ne paraît surtout pas, au viie siècle ou fin du vi^e, avoir subi un échec, un abandon ou des représailles qui eussent eu pour effet de raser tous ses

(1) Provient de Vat Banon (Battambang). V. commentaire et reproduction dans Note sur la Sculpture khmère, *Études asiatiques*, loc. cit. Musée A. S. : E. 215. Haut. : 0,212.
(2) *Fou-nan*, p. 269.

sanctuaires antérieurs. Il semble de plus en plus certain, et je l'ai longuement démontré ailleurs, que les formules de l'architecture brahmanique prékhmère furent empruntées au pays dravidien, à l'art pallava. Or cet art pallava naît lui-même vers cette époque et n'a rien révélé de connu qui, datant d'un plus haut passé, laisse la faculté de reculer les communications architecturales dravido-khmères. Seulement l'arrivée des Buddhas indo-grecs nous a prouvé que ces communications avaient été devancées, que la côte brahmanique du Coromandel ne fut pas le seul, ni le premier point de départ des influences qui devaient pénétrer le Cambodge.

Nous avons comparé nos Buddhas à ceux d'Ajantâ. Viennent-ils de là et quelle route suivirent-ils? toutes les hypothèses sont permises, même celle qui les ferait partir directement de la côte occidentale de l'Inde, puisque après le vi° siècle une jonque du Fou-nan, elle aussi partie de cette côte Ouest, transporte en Chine un miroir. Il serait oiseux d'engager cette discussion car je ne tiens pas du tout à ce qu'Ajantâ ait eu le monopole d'exporter au Fou-nan l'art buddhique. Malgré les similitudes qui rapprochent d'Ajantâ nos exemples prékhmers, on peut noter quelques différences, d'abord une beauté plastique très supérieure chez ces derniers, ensuite leur absence de nimbe, d'ûrnâ et d'indication de sexe. En outre les caractères grecs d'une tête de Prei Krâbas (1) sont tellement affirmés et encore si vivants que je ne peux, en plus du long voyage que firent ces influences, accepter qu'un trop long laps de temps se soit écoulé entre le siècle de la floraison hellénistique en Inde et celui au cours duquel cette tête fut sculptée. Pour parler net, je dirai que nos Buddhas doivent être antérieurs à ceux d'Ajantâ et qu'ils sortent les uns et les autres de la même région et de la même génération. Où chercher celles-ci? Ce n'est certes pas au Gandhâra et je m'en suis expliqué ailleurs (2). Je ne vois donc que l'école de Mathurâ, cette école du centre-hindou où l'influence grecque s'allia, en s'y diffusant davantage qu'au Gandhâra, à la sculpture indigène de l'époque. Tout ce qui était superficiellement grec, dirai-je, et que le Gandhâra retint : les traits du visage, les cheveux ondés, les plis du drapé avait en effet déjà disparu. Le mécanisme du hanchement prouve une science de construction plus avertie que celle des sculpteurs gandhâriens, car sans vouloir nier l'importance considérable que l'art du Nord-Ouest, vivifié par l'art grec, put exercer sur le reste de la sculpture hindoue, il faut bien reconnaître que c'est un art de second ordre, plutôt de copiste que d'artiste : d'allure gauche et d'intention immédiate. Touché le premier, l'artiste gandhârien n'eut pas le temps de tempérer son engouement par une réflexion bien mûrie. Il appartenait aux régions plus méridionales et centrales de peser avec plus de tranquillité et avec les bénéfices de l'expérience gandhârienne ce qui, du génie grec, pouvait le plus intimement et profondément convenir au génie de l'art hindou contemporain. Ce fut de ce filtrage, de cette parfaite compréhension, de ce qui en

(1) Trouvée avec les Buddhas. En voir la reproduction dans *AAK*, II, pl. IV.
(2) *Essai sur le Buddha khmer*, AAK, II, fasc. 1.

Inde subsistait alors d'essentiel de l'art grec que semblent issus nos Buddhas prékhmers. C'est donc logiquement du centre de l'Inde, vers le IIIe-Ve siècle au plus tard qu'on peut les voir partir vers l'Est en suivant le Godavarî ou la Krishna, passant peut-être par Amarâvatî, région buddhique par excellence (1) ; soit encore la vallée de la Yamuna et du Gange. Ces derniers noms me rappellent que sous Jayavarman, une princesse, fille de Rajendravarman, était mariée à un bhatta, né sur les bords de la Yamuna, ce qui fit écrire à M. Barth « nous avons là un témoignage non équivoque de rapports directs ayant existé entre le Cambodge et l'Inde du Nord ». Mais ajoutons que ceci se passait en 890 (2).

On comprendra bien que je ne tiens pas à faire ici le procès de l'art gréco-buddhique. Il est évident qu'en dehors du Gandhâra, cet art si harmonieusement fondu et maître de ses moyens est un art redevenu original et à inscrire entièrement à l'actif des ateliers hindous. Mais j'estime ici l'expression « gréco-hindoue » commode et surtout nécessaire, quelle que soit la proportion du mélange qu'elle implique car nous ne sommes plus en Inde, mais au Cambodge. Ce dernier pays paraît avoir décomposé ce que l'autre avait intimement associé, et accordé plus d'attention à ce que ses modèles avaient de grec qu'à ce qu'ils offraient d'hindou. Il est en effet indéniable que le Harihara est plus près d'une statue hellénistique que de n'importe quelle œuvre hindoue. Et cette parenté est d'autant plus significative que le Harihara semble très postérieur aux Buddhas de Prei Krâbas. On peut même, si l'on veut, envisager le phénomène de toute autre façon, admettre qu'il ne comporte absolument rien qui soit venu de Grèce. Le fait n'en demeure pas moins : que voilà des statues comparables à des statues classiques hanchées et composées comme elles et, ainsi qu'il vient d'être dit, que le Harihara ressemble plus à un Apollon qu'à un dieu de l'Inde.

Il semble ressortir de notre enquête que le culte du Buddha parvint de bonne heure dans le delta du Mékong et que son succès fut suffisamment grand pour influencer la sculpture indigène et lui donner une impulsion si marquée qu'elle la conservera jusqu'au VIIIe siècle et que les cultes brahmaniques ne la toucheront que par quelques accessoires sans importance esthétique. Néanmoins nous ne pouvons savoir encore si ce Buddhisme fut au Cambodge le premier des cultes hindous. Dans cet aggloméral de petits états plus ou moins antagonistes, quel historien découvrira la progression des cultes ? Telle cour pouvait s'ouvrir plus largement aux uns qu'aux autres. Si je reviens sur cette priorité qui n'a pour nos études d'art qu'un intérêt de second plan, c'est que je prévois une objection contre laquelle je veux m'armer.

Comment se fait-il que, de ce Buddhisme prékhmer, il ne nous reste que des statues ? Que ces statues soient du V-VIe siècle ce qui est, je crois, certain, ou plus

(1) Ce serait de là que partit aussi le Buddha de Dong Duong auquel j'ai fait allusion, *supra*, note 3, p. 175.
(2) *Corpus*, p. 81.

anciennes, ce que j'estime probable : comment un siècle de Buddhisme au moins put-il passer sur le delta, avoir laissé une dizaine d'images, presque autant que d'images brahmaniques, sans une seule trace d'architecture ? Comme nous venons de le dire, ce Buddhisme dut être localisé. Tous nos témoins viennent d'un point de Cochinchine et d'un point de Prei Krâbas, régions basses, inondées. Comme on sculpte plus facilement une idole qu'on ne bâtit un temple, peut-être les premiers temples buddhiques du Fou-nan furent-ils en bois. Ou peut être une réaction brutale brahmanique — ou politique — jeta bas nos statues que l'abandon et la terre recouvrirent bientôt, tandis que les sanctuaires qui les abritaient, s'ils étaient en brique, furent démantelés. Souvenons-nous de la relation d'Yi-tsing.

Quoi qu'il en soit, il y eut une architecture buddhique. La vraisemblance l'impose. En brique ou en matériaux légers, elle dut se développer de pair avec les statues, n'intéresser peut-être que quelques points du territoire — mais exister. D'où vient donc que les Chinois n'en parlent pas, ne parlent d'aucune architecture religieuse. Est-ce un oubli ? Et devons-nous passer outre ? J'en suis tenté. Mais alors, me dira-t-on, n'avez-vous pas fait état de cette abstention, lorsque vous avez prétendu tardive l'apparition de l'architecture brahmanique ? J'en conviens et qu'à cela ne tienne ! Relisez ma discussion, supprimez l'argument : les conclusions demeurent. De plus et depuis, ces conclusions furent renforcées. Constatez qu'elles se passent des Chinois sur ce point et continuons à nous en passer, car un même argument ne saurait être retourné pour prouver à la fois blanc et noir. Et pour ne pas être accusé d'opérer par artifice, je renverrai le lecteur au long développement par lequel j'ai étudié dans mes « Recherches » les origines de l'architecture khmère brahmanique (1). Ces origines, je les ai dénoncées buddhiques, dérivant du chaitya en bois, de sa nef à deux demi-nefs, comptant deux largeurs dans la longueur et chaque demi-nef égale en largeur à la moitié de la nef. J'ai suivi jusqu'à la pagode du xxe siècle la survivance de formules primitives indéniables ; expliqué la conjonction postérieure du prah vihear et du stûpa. J'ai dit que c'était surtout des combinaisons buddhiques que l'architecte brahmanique avait utilisées et que sa tour venait de Bodh-Gâyâ. Autour donc des Buddhas gréco-hindous de Prei Krâbas, il se trouvait des sanctuaires buddhiques probablement en bois. Les thèmes architecturaux de Mavallipuram survenus plus tard, ne furent qu'une mode propre à la période pré-khmère. Nous avons expliqué les causes de sa fugacité. Bien entendu, ces premières influences buddhiques n'empêchèrent pas à d'autres d'arriver dans la suite : nous savons la fortune que trouva Avalokiteçvara dans le Nord-Ouest où l'immense temple de Bantéai Chhmâ paraît lui avoir été en partie dédié. D'ailleurs, nous savons aussi ce que l'architecture dravidienne apportait encore de buddhique avec elle au Cambodge méridional. En résumé, nous entrevoyons au cours des cinq premiers siècles de notre ère, au Fou-nan, une statuaire et une architecture buddhiques, cette

(1) *Recherches*, chap. xxiv.

dernière probablement légère puisqu'il n'en reste rien. Elles fécondent les arts prékhmers et les mettent en route. Au VIe au plus tôt et jusqu'au VIIIe siècle au plus tard, l'architecture brahmanique apparaît, se substitue à la précédente ou la côtoie, mais, bâtie en matériaux durables, subsiste seule. Quant à la sculpture brahmanique, elle n'eut que peu d'effet immédiat.

Il ne paraît pas impossible qu'il y ait eu, antérieurement au VIe siècle une certaine communauté artistique entre le Fou-nan et le Champa. Avant d'en imaginer les conditions, constatons les faits. Dans son Inventaire des monuments chams M. Parmentier, comparant les premières formes de ceux-ci et les monuments prékhmers, ne leur conteste pas un air de famille : mêmes matériaux, sanctuaires isolés, réelle valeur de la sculpture (1). Du point de vue qui nous importe ici, notre impression de similitude sera plus grande et nous n'aurons aucune peine à la justifier car nous ne retiendrons pas les éléments en eux-mêmes et pour eux-mêmes (ce que M. Parmentier a fait, à juste raison d'ailleurs, en vue de ce qu'il avait à démontrer), éléments considérés dans leurs formes propres et variables. Nous retiendrons seulement que ces éléments sont présents dans les deux arts, en un mot la composition des plans et des façades. Ces similitudes de compositions ne décèleront pas une influence de l'une des architectures sur l'autre, influence que l'auteur cité a démontrée à peu près nulle, mais elles décèleront une communauté d'origine, et voilà, ici, ce qui nous importe.

Ces similitudes sont frappantes. Prenez d'une part les tours que donne M. Parmentier dans son ouvrage. Il n'est rien de ce que l'on y voit qui ne se retrouve dans l'une quelconque des tours de Bayang, Basèt, Prei Kuk, Hanchei, etc... ou dans toutes. Plan cham de Mi Son B_1 (2) : c'est celui d'Hanchei. En élévation, voici un socle à balustres visibles entre les moulures (comme à Basèt) ; des réductions d'édifices que M. Parmentier appelle « appliques » (id.) ; porte entre de vigoureux pilastres (toutes tours prèkhmères) ; grand tympan au-dessus de cette porte et dans lequel on voit un édifice figuré (toutes tours prékhmères) ; premier corps de la tour pourvu de pilastres d'angle et couronné par une vigoureuse corniche (Basèt) ; étages décroissants où le motif de la porte du corps principal se répète (toutes tours khmères). Il reste entendu que le Cham a brodé sur ce thème et lui a imprimé une allure particulière ignorée du Khmer, mais ce thème très précis et très caractéristique n'en subsiste pas moins et que peut-il prouver si ce n'est qu'à une époque les deux architectes furent mis en présence d'un modèle unique ? Ajoutons que les procédés de constructions, les dimensions des briques, la fermeture des portes, les voûtes obtenues par encorbellement d'assises sont les mêmes ici et là. Il est encore manifeste que l'art cham avance sur l'art prékhmer, s'affirme plus original et plus élégant, surtout moins hindou que lui et, chose curieuse, la silhouette de la tour de Mi Son B_1 (3) annonce

(1) *Inventaire descriptif des monuments chams de l'Annam*. Leroux, Paris, 1912, II, p. 480.
(2) *Id.*, fig. 158, 160, etc...
(3) *Id.*, fig. 162 et pl. LXXX, 1, 2, 3.

déjà avec plus de précision les tours khmères du IX-X[e] siècle que ne les annoncent les tours prékhmères (1).

Parmi les éléments que M. Parmentier reconnaît spéciaux à l'art cham, il décrit des pierres d'accent encastrées aux angles des corniches « minces dalles découpées », décor déplorable en construction et lui-même des plus fragiles (2). J'ai l'impression qu'un tel décor n'a pu être appelé par la construction en brique et pierre et qu'il fut la traduction en dalle des antéfixes découpées dans une planche de l'architecture locale légère. Du reste, M. Parmentier n'a pas manqué de les faire figurer dans la restitution d'une tour en bois supposée analogue à celle de Mi Son B, (3). Ce décor n'existe pas en art prékhmer bâti (4). Cependant, sur certains édifices figurés, il semble qu'on le retrouve et il est particulièrement clair à la cellule de Hanchei, sur la réduction de monument sculptée sur son socle, face Sud (*fig.* 42), là où l'art cham a régulièrement mis un motif d'esprit très analogue (5). Sur l'édifice figuré d'une tour de Basèt (*fig.* 39) on voit, aux angles du premier étage, deux réductions d'édifices formant amortissement dont la présence et les formes sont chames en tous points (6). Ces amortissements d'ailleurs ne demeureront pas propres à l'art prékhmer, l'architecture postérieure de la brique et du grès s'en serviront.

N'est-il pas vraiment regrettable, à ce propos, que nous n'ayons pu savoir si cette sculpture des édifices figurés prékhmers reproduisait des monuments bâtis dans le pays, indigènes ou étrangers? Dans les deux cas, en effet, une question se pose : ou le Champa tenait ces pièces d'accent et ces amortissements, comme le Fou-nan, de l'extérieur ; ou l'architecture indigène chame du bois (dans le cas des pièces d'accent) était très voisine de celle du Fou-nan. Elles utilisaient en tout cas, l'une et l'autre, ce même décor au VII[e] siècle, lequel conservé par le Champa aurait été abandonné par le Cambodge. Par suite, cette survivance au Champa pourrait indiquer que ce pays fut bien sa patrie d'origine. Ces derniers faits joints aux quelques mots chams et malais que conserve la langue khmère (7), aux similitudes de la composition architecturale démontrées plus haut, à certaines légendes encore populaires dans le Cambodge du Sud, tout cela, dis-je, tendrait bien à préciser soit une domination antérieure du Champa sur celui-ci ou encore cette communauté d'origine des deux arts que nous envisagions il y a un instant.

S'il en était besoin, d'autres arguments viendraient à notre aide et, ce qui est

(1) Comparer par exemple à Mi-Son B, les tours de Prah Kô et du Prasat Trapéang Phon, *BEFEO*, XIX, pl. I et VIII.

(2) Parmentier : *loc. cit.*, ch. VII, p. 147. En voir de nombreux types, pl. CXLVII à CXLIX.

(3) *Id.*, fig. 149.

(4) Du moins n'en a-t-on pas trouvé d'exemple.

(5) Parmentier : *loc. cit.*, p. 136 ss. La pièce d'accent d'Hanchei correspond à celle que M. Parmentier donne pl. CXLVII.

(6) *Id.*, comparer aux amortissements des pl. XXII et II, fig. 163.

(7) *Cambodge*, I, p. 201, *BEFEO*, XV, p. 21 et XXII, p. 180 et *supra*, note 1, p. 172.

intéressant, de nature différente. Les Chinois nous en fournissent quelques-uns. En 357, ils écrivent du Fou-nan « Leurs funérailles et leurs mariages se passent en gros comme au Lin-Yi (Champa) » (1). Le renseignement est repris en 539, bien qu'il semble copié sur le précédent : « Le climat et les mœurs sont en gros les mêmes qu'au Lin-Yi » (2). Voyez le chignon du Çiva de Mi Son A_1 (3) avec ses deux ligatures transversales et ses boucles tombant latéralement. N'est-il pas le pendant de celui de notre figure 54? La coiffure cylindrique du Harihara se retrouve dans les deux pays (4). Sur un dvârapâla de Mi Son E_1 (5) voici un curieux drapé latéral et triangulaire qui deviendra courant en statuaire khmère ; même remarque quant à la coiffure à trois cônes d'un Skanda cham (6). Et une bague de palanquin en bronze que donne M. Parmentier (7) pourrait être khmère à un infime détail près.

Il est inutile de poursuivre cette énumération. En conclusion, ne faudrait-il pas envisager que l'architecture hindoue ne serait parvenue en Indochine qu'après une étape et peut-être de légères transformations dans les pays malais ? Les monuments prékhmers et chams ne seraient-ils pas les survivants septentrionaux de tout un art dont le foyer eût été quelque part dans la péninsule malaise ; lequel aurait gagné par les côtes le Fou-nan et le Champa, ou aurait lancé soit simultanément, soit successivement, deux rayons d'influences dans ces deux pays? Ainsi, expliquerions-nous l'air de famille, l'esprit de composition initiale communs aux architectures chames et prékhmères? Ne semble-t-il pas que le nom du puissant royaume de Çrîvijaya puisse venir sous notre plume, si l'on veut admettre qu'il était déjà constitué et agissant depuis un certain temps lorsque la première inscription qui le mentionne fut gravée en 686 (8)? Si même nous nous sommes égarés en mêlant le Champa à cette affaire, cette origine ne peut-elle pas demeurer momentanément valable en ce qui regarde l'art founanais? N'est-ce pas du Çrîvijaya d'où d'érudits auteurs, tels que MM. Finot et Cœdès suggèrent que Jayavarman II serait parti pour venir régner au Cambodge?

Si je me suis avancé dans ces nuées aussi compactes et hors de mon terrain, ce n'est certes pas avec la prétention de les percer. Néanmoins j'ai tenu à bien montrer tout ce que peut avoir de conventionnel, de provisoire et de simplifié — sans que j'en sois dupe moi-même — cette expression « l'influence hindoue » dont j'ai usé.

(1) *Fou-nan*, p. 254.
(2) *Id.*, p. 263.
(3) Parmentier : *loc. cit.*, fig. 83.
(4) *Id.*, pl. CLXXIX, M, N, O, P et fig. 75.
(5) *Id.*, fig. 110.
(6) *Id.*, fig. 122.
(7) *Id.*, fig. 99.
(8) Cœdès : Le Royaume de Çrivijaya, *BEFEO*, XVIII, VI. Le rédacteur du *BEFEO*, XXI, p. 328 et 329, exposant une filiation analogue au sujet de l'influence de Palembang (Çrivijaya) est donc arrivé aux mêmes conclusions que nous et, ce qui est intéressant, à l'aide d'arguments différents.

et à signaler à l'attention du lecteur toutes les questions complexes que soulève l'origine de l'art prékhmer.

En conclusion, l'art khmer qu'on fait généralement débuter aux VIe-VIIe siècles et dériver de l'Inde semble n'avoir pris possession de lui-même en fait et en nom que vers le début du IXe siècle, après s'être préparé au cours du VIIIe. Entre lui et l'Inde, dans le temps et l'espace, s'intercalerait l'art du Fou-nan avec lequel il n'eut presque pas de rapport et duquel il se distingue encore par l'innovation de l'architecture du grès. Cet art du Fou-nan ne serait lui-même qu'un prolongement d'une architecture indo-malaise. Ainsi, la plastique hindoue aurait progressé régulièrement de l'Ouest à l'Est et de proche en proche pour n'arriver que tardivement, déjà édulcorée et sans force, aux frontières méridionales du Tchen-la, à l'heure inopportune où un peuple fougueux et grandi par ses conquêtes proclamait orgueilleusement et instituait son pouvoir et son indépendance.

II

Telles me semblent l'atmosphère dans laquelle l'art khmer se forma, les conditions extérieures qui aidèrent à cette formation et la paralysèrent à la fois, et voici le moment, début du IXe siècle, où il nous impose ses premières manifestations. Ce sera assez, pour vérifier une fois encore ce qui précède, que d'esquisser rapidement cette naissance en montrant que sa soudaineté ne fut qu'apparente. Nous comprendrons aussi pourquoi cet art devait être nouveau, lorsque nous aurons mis en lumière la rupture qui sépare son époque de celle des arts antérieurs et les raisons historiques, psychologiques et techniques de sa personnalité.

Tout d'abord insistons sur l'un des faits importants qui précèdent. Les monuments prékhmers cessent avec le VIIe siècle. Le VIIIe siècle fut obscur, pauvre en inscriptions et aucun monument en grès, daté ou par son style, ne lui appartient, ne s'élève, aussi bien dans le Sud que dans le Nord du pays. Ce n'est que dans la première moitié du IXe siècle, au moment où une dynastie nouvelle prend la barre de l'Empire, avec le fondateur de cette dynastie, Jayavarman II, monté sur le trône en 802 ; dans la première capitale « fondée » par ce monarque : Amarendrapura, que paraît le premier grand ensemble en grès d'art khmer, connu actuellement sous le nom de Bantéai Chhma, situé dans le Nord-Ouest du Cambodge (1).

Pourquoi disons-nous : ensemble d'art khmer ? Parce qu'il innove et généralise l'emploi du grès en grand appareil inconnu jusqu'alors ; use d'un plan grandiose et d'élévations différentes de celles des édifices prékhmers ; contient tous les thèmes et combinaisons des temples qui suivront ; et que ces combinaisons et ces thèmes ne

(1) J'ai insisté sur l'identification de Bantéai Chhma à Amarendrapura, à la suite d'Aymonier, et l'ai démontrée dans *BEFEO*, 1924. Il ressort de cette même étude que si Amarendrapura fut la troisième capitale de Jayavarman, elle fut la première qu'il « fonda » et qu'il se borna à « occuper » les deux précédentes.

dérivent ni de l'architecture hindoue, ni de celle de l'époque prékhmère observée dans le Sud, mais d'une architecture en bois, locale et nécessairement antérieure. Nous allons nous en expliquer. D'ores et déjà se déroule un ensemble d'événements particulièrement clairs, cohérents, éloquents. Qu'on le note bien : un tournant historique capital, l'avènement de la dynastie qui va régner plusieurs siècles et, aussitôt, l'apparition d'une architecture nouvelle et de matériaux jusqu'alors négligés (1).

L'éclat de cette naissance et qui augmente son apparente soudaineté doit prendre cependant plus d'intensité encore. En parlant de Bantéai Chhma, c'est une ville qu'il faut voir et non un temple. Ainsi l'architecture y apparaît à la fois, religieuse, militaire et urbaine. Bien plus, elle s'impose avec sa statuaire et ses bas-reliefs, et ces bas-reliefs et cette statuaire sont des faits nouveaux. Cette architecture est métropolitaine, un art pompeux et d'apparat. Cela est si vrai qu'un peu plus tard Angkor Thom en rééditera toutes les données, l'esprit et la répartition. Un vaste espace plan entouré d'un quadrilatère de murailles et de douves ; un temple central dont les axes sont ceux de la cité ; des chaussées triomphales traversant les douves entre des nâgas soutenus par des géants et aboutissant aux portes monumentales de l'enceinte ; des tours à 4 visages humains ; à l'Est de cet ensemble, un immense réservoir artificiel alimenté par une rivière avec, au centre, un îlot supportant un temple — telle est la vue à vol d'oiseau de Bantéai Chhma et d'Angkor Thom.

Tous les éléments architectoniques qu'utilisèrent les architectes de cette seconde capitale se trouvent à Bantéai Chhma : voûtes et demi-voûtes sur piliers carrés, fenêtres à cadre mouluré et colonnettes tournées, soubassements moulurés et flanqués de personnages, tympans circonscrits par le nâga, bas-reliefs extérieurs sous voûtes, galeries déterminant des cours et constituant des enceintes, tours d'angles, nâga formant balustrade autour des terrasses et combiné avec le Garuda, apsaras, etc., éléments inconnus de l'art prékhmer. Telle Minerve armée et casquée sortit du cerveau de Jupiter, l'art khmer se dresse tout entier et complet de son propre sol, dans la région septentrionale de son nouveau domaine, hors du Fou-nan, après la conquête de cet état et l'abandon de l'architecture hindoue qui s'y trouvait.

Relisons plus haut ce que nous avons déjà écrit du Tchen-la conquérant, car c'est avec ses débuts et son épanouissement que nous retrouverons toute la genèse de cette magnifique apparition. En gros, du VIe siècle au VIIIe, une vaste confédé-

(1) Je tiens Bantéai Chhma comme le « premier » temple khmer construit, parce qu'il est immense et qu'aucun des autres grands temples du Cambodge ne semble antérieur. Il réunit toutes les formes d'art khmer et constitue bien le « début intégral » si je puis dire, d'une époque. Il se peut, il est même probable que l'avenir montrera quelques temples réduits qu'on puisse classer dans l'art khmer et qui furent antérieurs à Bantéai Chhma. Ces essais incomplets ne changeront pas notre proposition. Aussi bien, tenons-nous en France, comme type d'une époque, telle cathédrale, alors que des abbayes et édifices réduits de même art furent plus anciens. Dans l'état de l'archéologie khmère et étant donné la prudence avec laquelle je veux présenter mes vues, il est plus sage de s'arrêter à de grands ensembles et de négliger les nuances.

ration se constitue sous la suzeraineté d'une dynastie descendue du Nord et qui réduisit, les unes après les autres, des cités et des principautés dont, en dernier lieu, le Fou-nan, pays prospère et suzerain jusqu'alors de cette mosaïque géographique et politique. Le triomphe du Tchen-la provoqua la cristallisation que le Fou-nan ne paraît pas avoir obtenue, bouleversa toute l'économie des territoires de la presqu'île indochinoise et la rétablit sur des bases nouvelles. Il y eut même un changement de milieu géographique puisque du Sud, du pays maritime, du delta aux cent bras, les capitales montèrent dans le Nord — voici Amarendrapura (Bantéai Chhma) au pied des Dangrèk — et s'installèrent sur des terres plus solides et que l'activité artistique devait s'étendre ensuite en régions forestières. Un peu plus tard même, par la fondation d'Angkor, la nouvelle monarchie se fixera entre son pays d'origine et le dernier grand pays conquis. Il est évident que le bouleversement fut général aussi bien chez le vainqueur que chez le vaincu.

Ce bouleversement implique une longue période de vie agitée, durant laquelle les régions soumises, mais non déjà résignées, conservent l'espoir de recouvrer leur indépendance. Les populations victorieuses demeurent dans l'incertitude et s'organisent tant bien que mal, menacées dans leur propre conquête. C'est le temps des soulèvements partiels, des Grandes Compagnies et des pêcheurs en eau trouble (1). Les textes locaux si rares du VIIe siècle sont, de plus, muets sur les événements. Du côté chinois, nous avons remarqué combien on distinguait mal, en raison de maintes contradictions, à quel moment le Tchen-la triomphe du Fou-nan. Ce tumulte qui précède une unité prochaine que tout contrarie encore, ces conquêtes et ces rivalités dont nous entrevoyons le début vers le VIe siècle ; puis au VIIIe siècle la disparition, cette fois définitive, du Fou-nan ; dans le même laps de temps, la raréfaction, la disparition des édifices prékhmers, puis le vide ; ces déplacements de rois qui franchissent du Nord au Sud, de Bassak à Vyâdhapura plus de 1 000 kilomètres à travers des territoires sans routes et probablement hostiles, — ces faits nous amènent à une conclusion solide : la naissance du Cambodge proprement dit fut lente et violente. Si cette lenteur lui permit d'éprouver les vertus d'une mentalité autoritaire, ambitieuse et tenace, nous sentons déjà que cette violence et cette lenteur par lesquelles il imposa son sceptre, devaient l'empêcher de manifester plus tôt les arts qu'il portait en lui.

L'Empire khmer parait en effet l'œuvre de populations guerrières ou qui l'étaient devenues depuis le moment où leur monarque qui s'intitulait Kshatriya les mit en marche vers le Sud. Leur déplacement à travers des régions différentes provoqua des mélanges perpétuels entre individus aux habitudes variées. Parcourez, comme elles, la carte : vous les verrez s'installant tantôt sur les rives du Mékong, tantôt au centre des terres ;

(1) Souvenons-nous, par exemple, que les provinces d'Amoghapura, de Bhimapura et de Chakrapura, soit Phimai au Siam, Battambang et probablement Chikrèng, c'est-à-dire la moitié du Cambodge actuel, ne venaient d'être reconquises qu'en 627 (note 2, p. 183) par Içânavarman, alors que nous avions déjà vu Bhavavarman au delà de Battambang (note 4, p. 183).

soit sur les bords des lacs, soit dans les cols du pays montagneux. Il fallait bâtir rapidement des villes et les fortifier. Le conquérant lève en masse des guerriers et non des maçons. Comment dans ces conditions produire, en art, des œuvres durables et longues à réaliser ; bâtir un temple important en un lieu qu'on quittera le lendemain soit par une retraite, soit qu'on poussera plus loin la conquête ? Ce lieu, il faut présentement l'occuper, l'explorer. Ainsi, trois siècles durant, le Tchen-la est en armes et ses rois se disputent et se déplacent ; durant trois siècles ses artistes restent sans emploi — du moins cette catégorie d'artistes qui œuvrent pour l'avenir sur un sol solide et au nom de la nation : les architectes et les statuaires.

Nous montrerons mieux encore cette mobilité et cette impuissance momentanée du Tchen-la, lorsque nous saurons que l'invasion ne fut pas du tout le fait de foules nombreuses, de populations épaisses recouvrant tout de leurs flots. Lorsqu'on regarde la carte archéologique, la densité très irrégulière des monuments est frappante et pourtant le Sud accuse à la fois la présence des monuments prékhmers et khmers. Cette densité augmente près des cours d'eau et des terres productives, diminue et devient insignifiante à mesure qu'on s'en éloigne. Les hommes bâtissent à mesure que leur nombre augmente et si ce nombre augmente en un lieu propice n'est-ce pas que ces hommes viennent d'ailleurs ? Comment admettre que mille hommes massés dans le Sud de la province de Chikrèng construisent un sanctuaire et qu'au Nord de cette même province, mille hommes de même race, relevant de la même autorité, pratiquant les mêmes cultes et au cours de quatre siècles n'édifient aucun monument ? Cette abstention signifie qu'il n'y avait pas mille hommes dans le Nord, donc qu'il n'y avait pas surpeuplement et ce, durant même les quatre siècles de la grande prospérité khmère (IXe-XIIIe siècles).

Toute la région du Tonlé Repu et de Stung Trèng, l'Ouest de Pursat, le centre de Kompong Thom contiennent encore des populations vivant à l'état primitif, parlant des dialectes distincts et que jamais aucune civilisation n'a touchées. Ces sauvages n'existeraient plus ou seraient teintés de culture khmère si, du VIIIe au XIIIe siècle, les Khmers avaient couvert tout le pays. Et si l'on prétend que ces sauvages occupaient en plus grand nombre les pays où ils survivent et barrèrent ainsi la route aux populations khmères, les maintenant et les comprimant où elles étaient, on peut répondre que, sur leur territoire, si les monuments se clairsèment considérablement, on en trouve cependant : tels le Prasat Néak Buos et le Prah Vihear en pleine région Kuye. Ces peuplades restèrent donc primitives parce que le Khmer disposa toujours d'assez de place où la vie était facile et que jamais le surpeuplement n'obligea des fragments de population à aller chercher vie en des régions excentriques. Toutefois, on peut suggérer qu'au début, ces peuplades furent des ennemis de plus que le Tchen-la rencontra sur sa route.

Ainsi le pays conquis offrait de la place et le petit nombre des envahisseurs, relativement à cette place, paraît déjà très probable. A la lecture de la stèle de Sdok Kak Thom, nous sommes frappés par les déambulations de la cour de Jayavarman II

en un moment où le pays est pacifié, puisque la construction de Bantéai Chhma va être entreprise. Il est difficile d'évaluer la quantité d'individus ainsi déplacés. Elle est à coup sûr importante. D'abord l'armée : un bas-relief du Bayon, face Est (1), représente une de ces armées en marche, suivie d'une foule de véhicules, de femmes, d'enfants, de bagages, etc. Ensuite la cour et le clergé : à tout moment, le roi établit dans tel village la famille d'un protégé. Un ministre, un guru, fonde des bourgades, se fait donner des terres, y installe les siens qu'il fait venir d'ailleurs, creuse des étangs, fait barrer des rivières, etc. Si l'on fonde des villages, c'est qu'il y a de la place et qu'on assure un sort meilleur aux habitants qu'on convie à s'y établir. Si l'on irrigue une région, c'est qu'auparavant elle ne l'était pas. Comme d'autre part, il n'y a point de cultures sans eau, c'est que ces terres étaient incultes et peu fréquentées. De la sorte s'organise tout le Nord de la province de Battambang et une cinquantaine de villages se fondent sous Jayavarman à l'époque d'Amarendrapura (2). Puis l'une de ces régions, l'un de ces villages furent abandonnés dans la suite, retournèrent à la brousse et enfin on les voit de nouveau occupés et restaurés (3). Nous saisissons ainsi sur le vif et l'agitation du pays, et la mobilité de la cour et supputons d'après le texte le nombre relativement restreint des populations conquérantes et conquises, du moins dans le vaste territoire du Nord, Nord-Est et Nord-Ouest choisi par celles-là pour s'installer définitivement. Ces témoignages correspondent, répétons-le, au début du IXᵉ siècle c'est-à-dire à une époque déjà prospère où le première capitale en grès se bâtit. Ainsi, avons-nous suffisamment expliqué le vide et le silence du VIIIᵉ siècle et l'impossibilité où se trouvait le Khmer de créer plus tôt son architecture et sa sculpture en pierre.

Cependant, les rançons d'or, de matières précieuses, alimentent les coffres royaux et princiers. La jonque du monarque, la selle à éléphant du général, la charrette de la princesse sont sculptées : les preuves en abondent sur les bas-reliefs de Bantéai Chhma. Les bijoux couvrent les poitrines. Les armées se déplacent avec leurs orchestres. Le vainqueur fait, dans les villes conquises, des entrées brillantes et ostentatoires. Dans la cité fortifiée, métropole provisoire, la maison princière se distingue par sa grandeur, ses planches sculptées, voire ses dorures. De-ci, de-là, le

(1) Dufour et Carpeaux : *Le Bayon d'Angkor Thom*. Leroux, Paris, pl. 2, 3, 6, gal. ext.

(2) C'est grâce à cette histoire de fondations, que l'identification signalée, note 1, p. 223, fut entrevue.

(3) Sur la stèle de Sdok Kak Thom, on suit d'une façon particulièrement claire l'histoire de Stuk Ransi durant plus d'un siècle. Ce pays s'étendait autour du temple où le texte fut trouvé, à l'Ouest de Svây Chèk dans Battambang. Le Steng Anh Hiranyaruci, de la famille de Çivakaivalya obtint ce fief de Yaçovarman (889-910). Il y fonde une ville, y installe sa famille. Dans la suite, on y bâtit des tours, des pinacles et on y fonde trois nouveaux villages. Or, à peine un siècle plus tard, Sûryavarman I est obligé de lever des troupes contre des gens qui dévastaient le Stuk Ransi et les pays environnants et il nous est dit que la région était à ce moment dépeuplée. On restaure, on creuse des mares. On agrandit même en 1050, en ajoutant un nouveau pays, le Stuk Rnmâng lequel était également dévasté.

dynaste, comme Bhavavarman, « avec les dons prélevés sur les richesses acquises par l'effort de l'arc » érige un linga qui marque le lieu reculé où parviennent ses légions. De toute cette vie de faste et de violence, sensible à travers les inscriptions et visible sur les bas-reliefs de Bantéai Chhma, les arts, cependant manifestes, ne laissent pas de traces : édifices que l'incendie et le temps suppriment, bijoux perdus, véhicules et instruments de musique fragiles, poteries mises en pièces, étoffes éphémères (1).

Aussi, dans l'attente de découvertes heureuses comme celle qui nous révéla les ceintures prékhmères dont nous avons parlé plus haut, l'historien ne se penche pas en vain sur ce passé. Il n'en perçoit pas que le bruit et l'aventure. S'il cherche la pierre fleurie, la statue pesante, le temple lentement construit, il cherche mal parce que ces témoignages-là ne sont pas de ceux qui peuvent émaner d'un clergé faible encore et voyageant au côté des rois, ni de populations dont les charges sont autres. Cessons de nous arrêter devant ce dogme du mystère et de la spontanéité de l'apparition de l'art khmer et de nous étonner du vide et du silence du VIII[e] siècle. Ces populations, ce clergé, ces rois ne tarderont pas à nous démontrer qu'en effet, en ce siècle, ils tenaient la lance à deux mains et vivaient au bivouac, car à peine toucheront-ils au terme de leur conquête et poseront cette lance, ils envahiront les carrières et inaugureront sans tarder cette épopée architecturale et sculpturale que sera l'art khmer. Le silence artistique du Khmer jusqu'au début du IX[e] siècle ne signifie pas que ce peuple était sans moyen et sans voix. Le contraire se démontre et se démontrera bientôt davantage.

Jayavarman II bâtit Bantéai Chhma sur un plan grandiose et innove le grès, afin que la capitale s'impose aux hommes et défie le temps. A ce moment, si longtemps attendu, il importe que le Khmer fasse enfin figure de vainqueur, exalte son culte, proclame la stabilité de sa force et de son pouvoir, rallie les populations méfiantes : autant de stimulants et de nécessités que connurent tous les conquérants du globe. Or, pour bâtir, il faut savoir bâtir, ou apprendre, ou copier. Le Khmer apprendra à bâtir en copiant. Ainsi pouvait-il aller vite et prétendre dès la première heure au grand œuvre que son orgueil lui suggéra.

Il choisit le grès dont tout le haut pays abonde, mais il ne savait pas s'en servir. Il n'avait appris du Fou-nan que l'emploi de la brique, des plans de tours isolées. Nous savons les raisons qui lui firent abandonner les programmes du vaincu et ce n'est pas en copiant ce dernier et en perpétuant son génie que les conquérants, d'habitude, se manifestent. Le Khmer ne savait donc pas bâtir et débutait à Bantéai Chhma et cela se voit bien. En somme, toute l'architecture khmère et jusqu'à Angkor Vat sera celle d'un peuple qui apprend, ses progrès seront lents, empiriques, graduels.

(1) Revoir, p. 184, note 1, ce que nous avons déjà dit du caractère guerrier des bas-reliefs de Bantéai Chhma et du Bayon et, p. 214, des précieuses indications qu'ils donnent sur la vie sociale, l'ameublement, les armes, les costumes, etc...

Toutefois si, à Bantéai Chhma, la technique est mauvaise et parfois ridicule, flagrante l'inexpérience du constructeur, nulle la connaissance du carrier —, l'ordonnance du plan, la répartition des cours, des galeries et des sanctuaires, la rigueur des axes qui commandent l'ensemble, l'ampleur des dimensions, le sens de l'effet, la logique de cette ville ne sont pas essais de débutants, mais faits d'artistes qui savaient exactement ce qu'ils voulaient et osaient grand, parce qu'ils pouvaient concevoir grand. Si ces artistes ignoraient le grès, ils savaient forcément ce qu'étaient une ville et les multiples conditions de retraite, de circulation, de défense que sa conception rationnelle entraine, ainsi que celles du temple et du monastère. Le plan de Bantéai Chhma était celui de toutes les villes qu'on construisait alors, et que les conquêtes et les révolutions imposaient fortement retranchées. Telles furent les villes du Fou-nan, ceintes de palissades et que virent les Chinois ; telles étaient, au XIIIe siècle encore, les autres villes du Khmer que nous décrit Tchéou Ta-kouan (1). Si les populations du Sud, des régions inondées et des marécages n'avaient pas à résoudre la question de l'irrigation, il n'en allait pas de même de celles du haut pays si pauvre en eau : de là cette habitude des vastes réservoirs, ce souci des barrages dont les inscriptions témoignent, en plus des vestiges qu'il en reste (2).

Le principe de ces galeries sur murailles ou piliers circonscrivant des cours, se recoupant toujours à angle droit : innovation de la construction nouvelle et qui lui conférait, en grande partie, son aspect inédit, ne fut autre que celui de la maison en bois se développant plus facilement en longueur qu'en largeur (à cause de l'entrait et de l'obscurité) ; maison en bois dont le temple en grès conserve tous les souvenirs et même les détails de charpente et d'huisserie (3). Quant aux sculpteurs, on sait qu'ils étaient prêts en raison de leur séculaire travail du bois et de leur atavisme. D'ailleurs, ils prouvent dès Bantéai Chhma qu'à l'inverse des constructeurs, ils ne débutaient pas et n'avaient pas comme ceux-ci, des problèmes nouveaux à résoudre.

Si le Khmer innovait un procédé, il n'inaugurait ni un plan, ni des formes, ni un art et recopiait ses anciennes cités, ses palais antérieurs, toute une architecture en bois bien propre à ce peuple descendu du haut pays où les forêts abondent encore, où le sol ferme et l'absence d'inondation imposaient certaines des conditions que nous avons montrées, et permettaient l'installation stable de vastes demeures charpentées. De là, ces tâtonnements techniques et cette sûreté artistique. De là surtout cette personnalité appuyée sur des habitudes, ce dédain des arts prékhmers, de modèles périmés que le Khmer n'avait pas à consulter et qu'il ne voulait pas recopier. De là, la possibilité de se suffire à soi-même, de faire grand dès le premier jour. De là, l'apparition d'une ville qui n'était que la réédition et l'affirmation —

(1) Pelliot : Mémoire sur les coutumes du Cambodge, *BEFEO*, II, p. 156, 173.
(2) Groslier : La Région d'Angkor, *AAK*, II, p. 113 ss.
(3) J'ai trop démontré ce point pour m'y appesantir ici. V. *Recherches* : passim et notamment le tableau de la p. 310.

en pierre cette fois — de tout un passé, de vingt villes et de cent palais disparus parce que bâtis en bois et matériaux périssables. S'ils ont disparu, ils se dressaient encore à l'époque, régnaient sur les coutumes, et leurs images subsistent sur les bas-reliefs de Bantéai Chhma où nous n'aurions qu'à les consulter si ce qui vient d'être dit restait à démontrer.

Ce qui nous manque encore de la connaissance du passé khmer, c'est son début, l'évolution des arts du Tchen-la, de cette architecture en bois, bien avant le VIIe siècle et aux temps qu'il était encore vassal du Fou-nan. Je ne pense pas que le mutisme qu'observe le Chinois sur ce sujet doive nous arrêter et il me semble que nous pouvons découvrir quelques indices dans tant d'obscurité. Notre méthode, par laquelle nous tentons de gagner de proche en proche, nous livre des îlots solides où nous pouvons revenir si nous nous égarons. L'un de ceux-ci est le Fou-nan hindouisé et artistique.

On a déjà vu l'influence exercée par lui sur le Tchen-la. Il est trop clair que cette influence fut plutôt religieuse et littéraire que plastique. C'est en sanskrit que s'exprime déjà Bhavavarman. Dans un monastère du Tonlé Repu, le Râmâyana et le Purâna sont en lecture au début du VIIe siècle. On érige quelques lingas jusque sur les bords de la Semun et le Çivaïsme domine. D'autre part, on a trouvé dans la province siamoise de Nakhon Rachasima, à Hin Khon, une inscription nettement buddhique du VIIe siècle (1). Nous voilà prévenus et d'autant mieux que Bantéai Chhma est en partie buddhique. En résumé, s'il s'en faut qu'aux mêmes époques l'influence hindoue ait pénétré le Tchen-la aussi profondément que le Fou-nan, nous en trouvons les effets indéniables dans l'aristocratie et la cour. L'église est hindoue. Seulement, il est aussi manifeste que les arts et, en premier lieu, l'architecture ne le sont pas. On en sait désormais les origines civiles, nationales et l'on a vu qu'elles répondaient aux influences du milieu.

Elles répondaient aussi à d'autres influences et là, j'insisterai sur un fait tout à fait curieux à première vue. De toutes les relations chinoises dépouillées, il résulte que les habitations founanaises étaient surélevées, que les palais étaient à étage et à belvédères. Il n'y a là rien que de très naturel dans un pays périodiquement inondé. Or, tous les palais et même les maisons populaires représentés sur les bas-reliefs de Bantéai Chhma (et plus tard au Bayon) ne sont pas surélevés, ne présentent jamais d'étage. Si ces logis de plain-pied n'étaient pas rationnels dans le Sud, ils l'étaient dans le Nord, à Bantéai Chhma et sa région, sur des terres hautes jamais inondées. Que nous disent encore les Chinois sur les habitations du Fou-nan? Qu'elles étaient couvertes en paillote et en chaume. Cependant les mêmes bas-reliefs ne nous montrent sans exception que des maisons couvertes en tuiles. Et telle était si bien la coutume que dès Bantéai Chhma l'architecte sculptera l'extrados de ses voûtes en

(1) *Le Cambodge*, II, p. 115.

imitant des rangées de tuiles et que de nombreux temples, tel le Prah Vihear, furent eux-mêmes pourvus de ces couvertures (1).

Devant la clarté du bas-relief et ce qu'il présente de contradictoire avec les textes chinois relatifs au Fou-nan, devant l'insistance que mirent les sculpteurs à ne nous montrer, plus d'un siècle durant, que des maisons à même le sol et couvertes de tuiles, je ne vois pas de conclusion plus naturelle et qui s'impose davantage que celle-ci : tels étaient les palais et les maisons du Tchen-la ; son architecture civile différait de celle du Fou-nan ; cette différence correspondait aux conditions du milieu et devait contribuer à préparer celles des architectures religieuses puisqu'au Fou-nan le temple était hindou et récent, ne se rattachait à rien de local, tandis qu'au septentrion ce temple recopia l'édifice indigène, ce que nous avons démontré.

Comment se constitua cette architecture du Tchen-la ? Trop d'arguments déjà énumérés nous répondent : sur les lieux, conformément au climat, à la mobilité des populations et aux matériaux qui abondaient. Du moins, voilà un renseignement qui n'offre rien de paradoxal. Mais cette maison indigène de plain-pied en dépit des coutumes qui prévalurent dans la suite, avec ses toits incurvés et décrochés et cet élément inséparable du toit : la tuile, inconnue du Fou-nan et de toutes les populations sauvages de l'Indochine, cette maison présente des caractéristiques chinoises. Je les crois si manifestes que j'en arrive à me demander pourquoi les auteurs n'y insistèrent jamais.

En premier lieu, cette tuile creuse, émaillée, présentant au chéneau une petite antéfixe est de forme et de facture chinoises. C'est là un fait, et toute la céramique en usage au Cambodge, lorsqu'on ne l'importera pas en grande quantité, sera également chinoise par sa facture, ses émaux. Sur tout le territoire, on trouve des vases et des fragments chinois de toutes dates depuis les T'ang. La céramique n'est-elle pas l'une des premières nécessités de l'homme, l'un des arts qu'il crée tout d'abord ? Or, au Cambodge, la céramique chinoise est de mode dès le VIIIe siècle, se mêle à l'architecture comme en Chine et accompagne un toit incurvé et décroché — comme en Chine. Et cette tuile était si peu indigène que maintenant encore, c'est le Chinois qui la confectionne ; et cette céramique était tellement chinoise que, de nos jours, la poterie cambodgienne est comme inexistante et que le Cambodgien se sert presque uniquement de récipients que le Chinois importe et lui vend. Il semble bien d'autre part que les formules du bronze khmer, au Xe siècle, alors que l'influence hindoue battait son plein au Kambuja, soient beaucoup plus proches de celles des alliages chinois qu'hindous (2), et les stations préhistoriques de l'Indochine contiennent d'ailleurs du bronze. Pour montrer d'autre façon l'action du Nord sur le Khmer, disons qu'au XVIe siècle la plupart des armes étaient japonaises et chinoises (3). Résumons la question en rappelant qu'au XIIIe siècle tout le commerce

(1) Voir une étude de la tuile au Cambodge et de son utilisation : Groslier et Silice : La Céramique dans l'ancien Cambodge. Essai d'inventaire général, *AAK*, II, p. 31 ss.

(2) Groslier : L'Art du bronze. *AKK*, I, p. 413.

(3) Silice : Vestige d'Art Japonais au Cambodge, *AAK*, I, p. 409.

du pays était entre des mains chinoises et qu'il y reste encore. Maintenant, retournons au Tchen-la.

L'influence chinoise qui s'exerça au Fou-nan, influence commerciale et diplomatique put se faire sentir dans le Nord. Les jonques de tous tonnages remontent en toutes saisons jusqu'à Krachè, là où Citrasena était parvenu au VIᵉ siècle et, aux hautes eaux, jusqu'à Sisophon, région conquise par Bhavavarman au même moment, par conséquent aux portes mêmes du Tchen-la et avant même l'établissement définitif de sa suzeraineté. Cependant c'est par terre et par le Nord, directement ou de proche en proche, que je veux voir l'action ancienne et régulière jusqu'au IXᵉ siècle de la Chine sur le Tchen-la, lequel, ayant au Sud un vieil ennemi qui s'interposait entre lui et la mer, dut se retourner plutôt vers l'Empire chinois auquel ses terres aboutissaient.

En 722, dans le Protectorat général de l'Annam, un chef indigène Mei Choukouan se révolte contre les Chinois, enlève 32 départements et tient à peu près tout le territoire de l'actuel Tonkin et du Nord Annam. Il s'est allié, pour ce fait d'armes, avec des Cambodgiens et des Chams, ce qui veut dire : avec des voisins. Les Khmers étaient arrivés sur les lieux probablement par le Laos, trois semaines de marche en partant du Mékong à hauteur du Tha Kèk (1). Cette affaire implique que le Khmer est en contact avec les pays chinois du Nord-Est. Plus tard, la fin du IXᵉ siècle montre le Cambodge touchant la frontière de l'extrême-Sud chinois dans la région du Luang Prabang, Xieng-Sen et Xieng-Mai (2). Entre temps (785-805), Kia Tan enregistre un itinéraire emprunté par les voyageurs pour se rendre de Chine en Inde, traversant la chaîne annamitique et le Tchen-la de terre (3).

Ces témoignage sont-ils isolés, relatent-ils des faits exceptionnels sans précédents, sont-ils sans signification pour ce qui nous préoccupe ici et peut-on y voir un état de choses commencé au VIIᵉ siècle? Ces guerriers khmers qui prêtent leur concours au Tonkin seraient-ils allés dans un pays inconnu, cherchant leur route? Ce vaste commerce chinois qui importe déjà sous les T'ang toute cette céramique dont le sol khmer contient mille tessons n'a-t-il pas de passé? Et l'usage de ces tuiles creuses, émaillées, dans les habitudes des architectes de Bantéai Chhma ne serait dans le pays que depuis la veille? Je ne le crois vraiment pas, surtout en me remémorant que, dès le IIᵉ siècle av. J.-C., un certain commerce existait entre le Yunnan et l'Inde par la Birmanie et qu'en 140-87 av. J.-C. on trouvait en Bactriane des bambous et des toiles provenant du Yun-nan et du Sseu-tch'ouan (4). Si les Chinois exportaient par terre et dès une si haute époque des marchandises si vulgaires jus-

(1) H. Maspero : Le Protectorat général d'Annam sous les T'ang, *BEFEO*, X, p. 555.

(2) H. Maspero : La Frontière de l'Annam et du Cambodge du VIIIᵉ au XIVᵉ s., *BEFEO*, XVIII, p. 31 à 33.

(3) Pelliot : Deux itinéraires, *BEFEO*, IV, p. 364 ss.

(4) *Id.*, p. 143 et 147. Cf. ce qu'écrit le même auteur, *BEFEO*, XXI, p. 186 : « Il y a chez toutes ces populations du Sud de la Chine et de l'Indochine septentrionale un ensemble de rites communs ».

qu'en Bactriane, il me paraît peu probable qu'ils eussent négligé d'aller au Tchen-la qui leur était accessible en trois semaines, qui leur était vaguement vassal et qui leur envoyait, vers 617, une ambassade, pays enfin dont l'itinéraire de Kia Tan prouve qu'ils en connaissaient au moins une voie d'accès facile et directe.

Pour en revenir à nos maisons du Tchen-la, de plain-pied et toitées en souvenir d'influence chinoise, elles existaient encore au début du IXe siècle car il paraît peu probable que les imagiers les eussent sculptées d'après une tradition tombée en désuétude. Or, notons que c'est à ce moment que les populations septentrionales s'installent définitivement dans Battambang, sur les bords des grands lacs, le Sud pacifié, et vont changer par conséquent de milieu. Au Bayon, sur la face Nord (1) un grand palais est représenté sur pilotis. Il est unique, mais sa présence montre que les princes adoptent déjà la mode locale. Ils y sont bien forcés par les inondations, par le milieu. Et cette sculpture du Bayon doit correspondre à l'époque de la transition car en 1296, Tchéou Ta-kouan nous décrira la maison khmère surélevée sur pilotis. Aussi bien les Thaïs, venus du Nord, adoptèrent-ils cette même maison qui paraît, partie de Malaisie de très bonne heure, s'être avancée vers le Nord jusqu'au Fou-nan d'abord, au devant de la maison chinoise ou d'influence chinoise, celle-ci descendue jusqu'aux frontières du Yun-nan, au Tchen-la et le long des côtes d'Annam. Mais n'oublions pas que le Khmer conserva son architecture traditionnelle et que la seule modification qu'il lui apporta à un moment qu'il nous semble avoir saisi (IXe siècle) fut de la surélever sur pilotis — de même qu'à la même époque, il commença à surélever son temple sur des soubassements décroissants.

Nous nous bornerons pour le moment à ces aperçus sur le passé du Tchen-la, la longue incubation de son art et son éclatante naissance. La race qu'enrichit le butin, disciplinée par la vie guerrière et que récompense la conquête accumule ses forces et ses désirs. L'instabilité, les villes fortifiées hâtivement bâties et évacuées rendent plus impérieuse l'aspiration de s'installer à son tour. Le clergé est de plus en plus las de transporter ses dieux sans user des richesses qu'il amasse et d'une autorité qui grandit. Il aspire de plus en plus, lui aussi, à instaurer son empire sur des populations dévouées au culte, sans que les gongs, les cornes de guerre les appellent à tout instant au combat. La lecture de la stèle de Sdok Kak Thom marque d'une façon saisissante cette installation et sa précarité première. Chacun veut de toute la force que donnent l'espoir et la lassitude accumulés par dix générations jouir du triomphe.

Le pays enfin tracé au javelot, la première capitale est aussitôt bâtie maladroitement et savamment pour les raisons étudiées. Nous devions nous attendre à ce

(1) Dufour et Carpeaux, *loc. cit.* Pl. 87, 88, gal. ext. V. encore ce palais commenté dans *Recherches*, p. 289 ss. et la discussion de l'édifice surélevé ou non, p. 308, présentée dans l'impuissance où j'étais, lorsque j'écrivais mon livre, d'y apporter une explication. Pour les maisons populaires de plain-pied et couvertes en tuiles, v. Dufour et Carpeaux, *id.* Gal. ext. Sud, Pl. 22, 25.

désordre, à cette poussée, à une sorte d'explosion bien conforme au tempérament ardent et audacieux du peuple dont nous suivîmes la lente impatience et le progressif enrichissement. Nous entrevîmes ce qu'il portait en lui d'original, de positif et de subconscient. Il rejette ce qu'il tient du Fou-nan et oublie ce qui lui vient du Nord. Ceci et cela n'en a pas moins contribué à sa formation. Il ne sait pas bâtir en grès : il débute néanmoins par une capitale considérable où il met en œuvre des tonnes et des tonnes de pierre. L'héroïsme de cette entreprise qui ne subordonne pas l'inspiration à la valeur des moyens, mais prétend hausser ceux-ci au niveau de celle-là et qui y parviendra, somme toute, trois siècles plus tard, cet héroïsme fut dès la première heure l'une des caractéristiques de l'art khmer tout entier.

Cette lutte patiente avec le grès que des générations de constructeurs sans technique vont entreprendre à la force des bras et du temps, répond aux facultés spécifiques de la race. Cette ambition, cette ténacité de classes dirigeantes grandies dans des entreprises de toutes sortes, se retrouvent dans la conception immédiate et la réalisation des grands temples. L'abnégation de ces multitudes guerrières et anonymes concourant à la grandeur du monarque se perpétuera dans celle de ces foules de sculpteurs habiles et ignorés qui vont collaborer à la beauté du temple et au prestige du clergé. Ces rassemblements périodiques d'hommes destinés aux carrières, au transport des matériaux, ne seront que la réédition de séculaires et successives levées en masses, pour conquérir désormais non plus des hommes — mais la bienveillance des dieux. Du trône, des cellules des monastères, des échafaudages des chantiers, chacun voyait au loin les rizières conquises étendre leurs eaux brillantes. Le foyer, la propriété étaient stables — enfin ! Les cultes en pleine activité, la paix et le roi suscitaient dans toutes les âmes cette énergie collective et inépuisable qu'ils trouvent aux mêmes heures, dans les mêmes conditions, en tous les pays du monde et qui, résultant de l'orgueil d'une caste et du triomphe d'une religion, donne l'art d'une nation.

II

CATALOGUE DES PIÈCES KHMÈRES CONSERVÉES DANS LES MUSÉES DE L'AMÉRIQUE DU NORD

PAR M. LE Dr ANANDA COOMARASWAMY,

Conservateur des Collections d'Art hindou au Musée des Beaux-Arts de Boston.

Ce catalogue est dressé sur l'invitation de M. Groslier à qui je dois mes remerciments pour plusieurs indications concernant les attributions et les dates. Au cours de ces dernières années un vif intérêt s'est manifesté en Amérique pour l'art cambodgien. C'est M. Denman W. Ross qui, ayant visité depuis plusieurs années les ruines renommées d'Angkor et qui doué d'un véritable flair pour découvrir les belles choses, a acquis en Europe les premières pièces khmères parvenues en Amérique. Il en fit don au Musée de Boston. Plus récemment les autres grands musées américains obtenaient à leur tour des exemples assez importants. Je pense donc qu'il est utile aux savants et aux artistes qui s'intéressent à l'archéologie de l'Indochine de posséder le répertoire de ces pièces khmères. Malheureusement nous n'avons pas d'indication précise sur le lieu d'origine d'aucune de nos sculptures. Je commence naturellement par le Musée de Boston qui possède le plus d'exemples et, je crois, les meilleurs (1).

I. — Museum of Fine Arts, Boston (Massachusetts).

1. Tête de Çiva ou de roi déifié sous la forme de Çiva, pierre noire. Chignon cylindrique avec le signe *omkāra*, barbe en pointe. Pas de troisième œil. Achetée pour cham mais certainement khmère. Début de l'art classique du IXe ou Xe s. La meilleure pièce, à mon avis, conservée en Amérique.

Hauteur : 0,358. Pl. XXI.

Cette tête ressemble beaucoup à une tête çivaïque également barbue du Musée Guimet à Paris, n° 14895, publiée par M. Cœdès dans *BCAI*, 1913, pl. IX.

(1) Les n°s 1, 6, 8, 9, 13, 18 ont déjà été publiés par moi-même dans *Catalogue of the indian collection in the Museum of Fine Arts of Boston*, 1923 ; plusieurs autres par M. Denman W. Ross : *An Example of Cambodian sculpture* dans Fogg Art Museum, notes, n° 2, 1922.

2. Tête de Çiva (?) ou de roi, pierre jaunâtre. Le *jatâ-mukuta* manque, le bandeau est fermé postérieurement par un nœud comme dans *Recherches*, fig. 32. Art classique x-xiie s.

Hauteur : 0.200. *Pl. 25, C.*

3. Tête de Çiva (?), pierre jaunâtre. Le *jâta-mukuta* cassé. Art classique x-xiie s.

Hauteur : 0,358. *Pl. 25, B.*

4. Tête de Buddha, pierre grise, les cheveux en bouclettes, l'ushnisha développé avec un appendice, un peu comme la flamme des exemples siamois. Période classique, peut-être du xiie s.

Hauteur : 0,215. *Pl. 26, A.*

5. Tête de Buddha, pierre jaunâtre, les cheveux en bouclettes, pointe de l'ushnîsha cassée. Expression un peu souriante. Période classique, peut-être du xiie s.

Hauteur : 0,254.

6. Tête de Buddha, pierre grise. Ushnîsha à cinq étages, yeux en amande. Période siamoise xive au xve s.

Hauteur : 0,385. *Pl. 26, B.*

7. Tête de divinité (Bodhisattva ?), pierre noire. Chignon cassé, yeux en amande. Très belle pièce, traits affinés et très mobiles. Période siamoise (?). xive s.

Hauteur : 0,237. *Pl. 26, C.*

8. Tête de Buddha adossée à un fragment du chaperon du nâga Mucalinda. Ushnîsha conique, en place de l'ûrnâ une petite spirale. Peut-être du ixe s.

Hauteur : 0,223. *Pl. 25, E.*

Voir le Buddha du Prah Khan du Musée Guimet publié par Fournereau, *Ruines khmères*, pl. 105 et Cœdès, *BCAI*, 1910, pl. III.

9. Le Buddha, pierre grise peinte noir et rouge. Le Sage est assis sur le nâga Mucalinda et protégé par lui. Période siamoise (?), xve au xvie s.

Hauteur : 0,950.

10. Tête de Deva ou de Géant, pierre jaunâtre. Provenant sans doute d'une des chaussées d'accès à Angkor Thom. Période classique, ix-xe s.

Hauteur : 0,800. *Pl. 26, D.*

11. Fragment de sculpture architecturale (redent de muraille) en deux pièces. Sur une face, apsaras en haut relief, la main droite tenant les cheveux, la gauche un bouton de lotus, debout sous un *torana*, vêtue d'un sarong maintenu par une ceinture. Sur l'autre face, tête et bras droit d'un personnage semblable, la main droite tient un lotus. C'est le seul exemple en Amérique d'un corps complet. Provient peut-être d'Angkor Thom. Période classique, xe s. environ.

Hauteur : 1^m,197. *Pl. 25, A.*

12. Fragment de sculpture architecturale (probablement de tympan), pierre grise. Danseuses et têtes de chevaux. Provient probablement du Bayon. Période classique, xe s. environ.

Hauteur : 0,395. *Pl. 25, D.*



A B C D E

Pièces khmères conservées au « Museum of Fine Arts » de Boston, Amérique.

13. Fragment de pilastre, pierre grise. Décor avec figures d'ascètes assis en *yogâsana*. Provient probablement du Bayon. Période classique, xe s. environ.

Hauteur : 0,388.

14. Çiva, bronze. Le dieu est debout, les deux mains en *çikhara* et tenant des fleurs (?), sampot et ceinture. Période classique, xiie s.

Hauteur : 0,158. *Pl. 27, A.*

15. Statuette bronze. Le dieu est debout à 4 bras, les jambes manquent. Période classique, xiie s.

Hauteur : 0,094.

16. Çiva, bronze. Le dieu est debout à 5 têtes et 8 bras. On peut reconnaître parmi les attributs le lacet, le trident et le foudre. Sampot et ceinture présentant un gros nœud postérieur. Les pieds manquent. Période classique, xiie s.

Hauteur : 0,179. *Pl. 27, B.*

17. Apsaras dansant, bronze. Très belle, rare et charmante statuette sur une fleur épanouie de lotus sous *torana*, sampot et grande ceinture. Le lotus procède d'une tige qui porte en outre un bouton avec la figure d'une femme à mi-corps, motif très répandu en art hindou, à Ceylan (rāri-lata). Probablement ex-voto qu'on plaçait sur l'autel d'un dieu. Période classique, xe s. au plus tard.

Hauteur : 0,393. Pl. XXII.

18. Cuiller, bronze, ornée de deux têtes de monstre *kīrtimukha*. Période classique, x-xiie s.

Longueur : 0,350. *Pl. 27, C.*

II. — Collection de M. Paul J. Sachs.
Pièces prêtées au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts).

19. Buste de Buddha adossé à un fragment du chaperon du nâga Mucalinda, grès. Période classique (?) Autrefois dans la collection V. Goloubew et déjà publié dans « Eleven Plates representing works of Indian Sculpture » par l'India Society, Londres, 1911.

Hauteur : 0,405. *Pl. 26, E.*

20. Tête de Buddha, grès. L'ushnisha est peu développé, les cheveux en bouclettes, les yeux fermés. Peu stylisée et d'un aspect sévère. Période classique, peut-être du ixe s.

Hauteur : 0,320. Pl. XIX, A.

21. Tête de Buddha, grès. L'ushnisha assez développé, les yeux mi-clos, allongés et aux angles relevés, cheveux en bouclettes. Expression personnelle émue et souriante. Période classique. Très belle pièce déjà publiée par M. Denman W. Ross dans Fogg Art Museum. Notes, I, n° 2, 1922.

Hauteur : 0,240. Pl. XIX, B.

III. — Worcester Art Museum. Worcester (Massachusetts).

22. Tête de divinité, grès. Cheveux relevés en un chignon cylindrique (*jata mukuta*), moustache, diadème et couvre-nuque. Autrefois dans la collection Moura. Période classique.

Hauteur : 0,300. *Pl. 26, F.*

IV. — Cleveland Museum Art. Cleveland (Ohio).

23. Tête de divinité ou de roi divinisé, grès. Tiare à trois étages à diadème très orné et couvre-nuque. Indication de barbe très délicate. Autrefois dans la collection Moura. Une tête très semblable a été trouvée à Pré Rup. Période classique, xie s.

Hauteur : 0,374. *Pl. 26, G.*

V. — Philadelphia Museum. Philadelphie (Pensylvanie).

24. Tête de Buddha, ushnisha développé, cheveux en bouclettes, type très stylisé. Période classique, probablement xi-xiie s.

Hauteur : 0,260. Pl. XX.

VI. — Metropolitan Museum of Art. New-York.

25. Tête buddhique, grès, pas d'ushnisha, cheveux en bouclettes. Période (?).

Hauteur : 0,260. *Pl. 26, H.*

26. Tête de Buddha, grès, laquée et dorée. Ushnisha développé se terminant en flamme. Période siamoise.

Hauteur : 0,078.

27. Tête de Buddha, grès. Ushnisha incomplet. Période siamoise.

Hauteur : 0,205.

28. Tête de guerrier (?) bronze. Le motif terminal du casque (?) manque. Celui-ci est décoré de petits points dans des cercles. Période (?).

Hauteur : 0,110.

29. Tête de Buddha, bois, ushnisha développé à deux étages. Période siamoise.

Hauteur : 0,150. *Pl. 26, I.*



Pièces khmères conservées en Amérique. De A à D, Museum of Fine Arts, Boston. — E, Fogg Art Museum, Cambridge. — F, G. Worcester Art Museum, Worcester. — Les suivants : Metropolitan Museum of Art, New-York.

30. Tête de Vishnu (1), grès, adossée au chaperon du nâga, mukuta à bandeau. Période classique.

Hauteur : 0,152.

31. Tête de Vishnu analogue à la précédente, grès de facture grossière, époque ?
Hauteur : 0,165.

32. Deux mains réunies en prière, grès.
Hauteur : 0,195.

VII. — The Art Institute Chicago (Illinois).

Les huit pièces qui suivent proviennent de la Collection Moura. Elles ont été publiées antérieurement par M. Foucher dans le *Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine*, 1912 et 1913 et récemment par M. C. F. Kelley dans *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, XVIII, 4, 1924.

33. Tête d'Asura, grès brunâtre. Probablement de nâga balustrade des chaussées d'accès aux portes monumentales d'Angkor Thom ou de Bantéai Chhma.

Hauteur : 0,85. IXe s.

V. *BCAI*, 1913, Pl. III, 2.

34. Personnage assis, peut-être statue d'un roi, grès brunâtre.

Hauteur : 0,69. Période classique.

V. *BCAI*, 1913, Pl. IV, 2.

35. Statue de femme couronnée, partie supérieure d'une figure debout, nue jusqu'à la ceinture où l'on distingue le bord du sarong. Grès noirâtre. Belle pièce.

Hauteur : 0,56. X^e ou XIe s.

V. *BCAI*, 1913, Pl. VI, 1.

36. Bodhisattva ou roi présenté sous forme de Bodhisattva à 4 bras, debout, les bras et les pieds manquent. Grès brun-noirâtre. Haut chignon cylindrique avec figure de Buddha. Sampot étroit avec ceinture. Rappelons qu'à Ceylan, les rois de Kandy portaient une figure de Buddha dans la couronne ou tenaient à la main un lotus comme Avalokiteçvara. Cf. Spilberghen, *Historical Journal*, 1605.

Hauteur : 1m,16. XIIe s. ?

V. *BCAI*, 1913, Pl. IV, 1.

37. Tête brahmanique, avec très haut chignon cylindrique.

Hauteur : 0,57. IXe ou Xe s.

V. *BCAI*, 1913, Pl. II, 2.

38. Tête d'une statue analogue à 36, les yeux allongés et bridés. Grès marron foncé.

Hauteur : 0,275. Période siamoise, XIVe s.

(1) Cette tête et la suivante appartiennent certainement à des Buddhas sur Mucalinda. V. à ce sujet Cœdès, *Bronzes khmers*, *Ars Asiatica*, V, et Groslier, *Essai sur le Buddha khmer*, *AAK*, II, fasc. 1.

39. Tête de statue analogue à la précédente. Grès marron foncé. Chaque boucle de la coiffure est remplacée par une figurine de Buddha assis. Yeux allongés et bridés.

Hauteur : 0,42. Période siamoise. XIVe s.

V. *BCAI*, 1913, Pl. I, 2.

40. Tête analogue aux précédentes, grès jaunâtre. Très belle pièce, peut-être la plus belle de cette période conservée aux États-Unis (1).

Hauteur : 0,37. Période siamoise. XIVe s.

V. *BCAI*, 1913, Pl. I, 1.

(1) Nous ne croyons pas que les têtes nos 38, 39 et 40 soient influencées par l'art siamois et puissent être postérieures au XIIIe s. L'allongement et le relèvement des yeux n'est pas à lui seul le fait d'une basse époque et se remarque déjà sur les faces de certaines apsaras de Bantéai Chhma et quelques tours du Bayon. Nous sommes d'autre part convaincus que la tête no 40 est celle d'une femme en raison de la ligne arrondie que forme la naissance des cheveux autour du front et que nous avons toujours remarquée sur les statues féminines complètes de la même époque et du même type, notamment à Bantéai Téap (Sisophon, Bàttambang) et au Musée A. Sarraut. Enfin sur les personnages couverts de figurines du Buddha, type des nos 36 ou 39, v. Cœdès, *Bronzes khmers*, Ars Asiatica V.

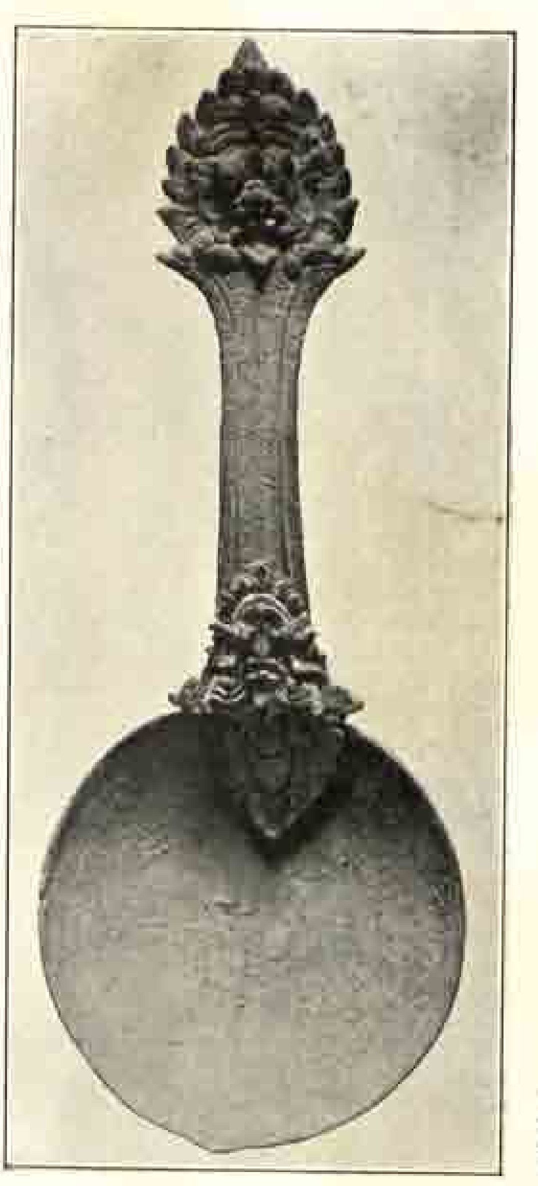
(Groslier)



A



B



C

Pièces khmères conservées au « Museum of Fine Arts » de Boston, Amérique.

III

EXEMPLES D'ART CAMBODGIEN CONTEMPORAIN (II) (1)

PAR ANDRÉ SILICE
Directeur de l'École des Arts Cambodgiens.

L'ORFÈVRERIE

I

Les innombrables bijoux qui enrichissent les statues et les figures des bas-reliefs des temples d'une dentelle de pierre, les alvéoles qui y sont ménagées pour y placer de vraies pierreries, enfin les pièces d'orfèvrerie antérieures à l'époque classique dont s'enorgueillissent les vitrines du Musée Albert Sarraut (*AAK*, I, pl. XIX), attestent d'une façon certaine le goût des anciens Khmers pour la parure et leur maîtrise dans l'art si délicat de l'orfèvre. Ce goût et cette maîtrise, cette passion pour le bijou d'or travaillé, ciselé avec patience, rehaussé de pierres précieuses, ne se sont point perdus ; de nos jours, c'est ce métier qui est le plus en honneur, le plus recherché des jeunes Cambodgiens qui fréquentent l'École des Arts, et, il faut le dire aussi, c'est le plus rémunérateur. Les Cambodgiens de toutes les classes ont une véritable passion pour l'objet de métal précieux, d'or ou d'argent pur, et la plus humble case possède une boîte à bétel ou à tabac d'argent ouvragé. La femme la plus pauvre empruntera une chaîne ou un bracelet à de plus fortunées pour paraître à une fête, et tout l'argent patiemment mis de côté sou à sou sera toujours converti en parures d'or vierge : chaînes, bagues, boutons d'oreilles ou bracelets dont elle se chargera autant qu'elle en pourra posséder. Tel sera, pour elle, le signe certain de la richesse. Depuis son jeune âge, la Cambodgienne est parée et ce sont les pièces de sa parure que nous allons passer en revue.

Il en est de spécialement réservées au jeune âge. Filles ou garçons portent un collier, une chaînette à laquelle se suspend une amulette, pièce de monnaie ou tout

(1) V. *AAK*, Tome II, p. 27.

autre petit objet dont la valeur réside surtout dans l'idée qui s'y attache — puis (*fig.* 59) des chevillets, anneaux décorés s'ouvrant par torsion latérale, non fermés, et terminés à chaque extrémité par un bouton de lotus. La pièce principale de la parure des fillettes est l'épingle de chignon à tige de fer recouverte d'une feuille d'or dont la tête d'or est curieusement ouvragée (*fig.* 60). Cette épingle qui, pour les princesses ou enfants de famille riche, se complique d'une gaine de chignon (*fig.* 61) est portée aux fêtes et sera quittée à la puberté après la cérémonie de la coupe des cheveux. C'est un bijou d'une grande richesse décorative, artistement ciselé, sur lequel les couleurs vives de l'émail s'ajoutent aux rubis et éclats de diamant dont il est enrichi. L'enveloppe du chignon, d'or ou d'argent doré, parfois délicatement ajourée peut, elle aussi, être rehaussée d'émaux et de pierres (Pl. XXVII). Au moment de la cérémonie rituelle de la coupe des cheveux, la tête de l'enfant est entièrement rasée à l'exception d'une mèche que le ciseau n'a jamais touchée, et qui est tordue en chignon sur le sommet du crâne. La gaine l'emprisonne et s'y fixe au moyen de l'épingle passée dans les trous réservés. C'est une des plus curieuses pièces d'orfèvrerie qui soit et particulière au Cambodge. Aux étoffes de soie brochées dont est vêtu l'enfant, s'ajoutent les bracelets et les chaînes couvrant le torse ; les chevilles sont cerclées d'or. Il tient en main une longue feuille d'or et une ceinture d'or tressé, maintenant le sampot, se ferme par une boucle sertie de diamants (*fig.* 62). Telles sont les parures de la jeunesse. Citons aussi pour mémoire des bracelets de grains d'or soufflés que portent les tout petits, entourant leurs poignets ou leur ventre, mais qui sont de fabrication annamite.

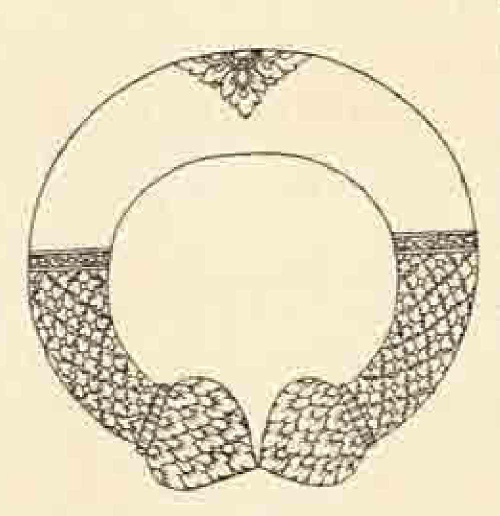


Fig. 59. — Chevillet argent ou or.

La jeune fille portera encore les anneaux de pieds, s'ils sont en or, jusqu'à son mariage, mais l'amulette du cou est remplacée par un pendentif suspendu par une chaînette à maillons ronds ou ovales rappelant les chaînes européennes. Le principal bijou, objet du désir de toute Cambodgienne est la grande chaîne portée en sautoir sur l'épaule gauche dont la plaque de fermoir se place sur la hanche droite (*fig.* 63 A).

Les chaînes offrent les aspects les plus variés (*fig.* 64 et pl. XXVI). Torsades de fils d'or superposées s'enroulant en hélice à double, triple et quadruple torsion ; chaînes à maillons carrés auxquels s'ajoutent soit une petite fleurette, soit une boule, soit une alvéole où sera sertie une pierre, et ces ornements se répéteront de part et d'autre de chaque chaînon ; chaînes tressées de sept brins plats donnant une section losangée ; chaînes à mailles rondes imbriquées comme des vertèbres de serpents ; chaînes à mailles ovales retordues en S et martelées pour les rendre rectangulaires ;

chaînes, enfin, faites de fils ténus, tressés, souples comme un ruban. La fantaisie et l'habileté de l'orfèvre se donnent libre cours pour satisfaire l'exigence de la clientèle féminine : chaque cliente souhaitant un sautoir spécial d'un modèle inédit. Ces sautoirs comportent une plaque qui en réunit les deux extrémités. C'est un motif de fleurs et de feuillages tournés en rinceaux symétriques. L'ensemble affecte la forme d'un losange ou d'un ovale au centre renflé, parfois d'un motif analogue se super-

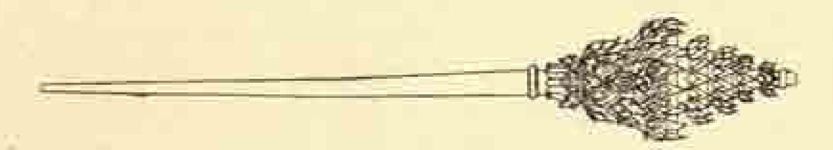


Fig. 60. — Épingle de chignon.

posant au premier. Le tout est orné à profusion d'éclats de diamants jetant des feux assez vifs. Dans les pièces de prix, l'intérieur est parfois ciselé, souvent le bas est enrichi de petits diamants en pendeloques dont la mobilité augmente les feux. Enfin la chaîne se complète d'un coulant dont l'origine est inconnue et dont la destination n'apparaît pas clairement. C'est une sorte de tube fait d'un treillis ajouré terminé à chaque extrémité par un anneau et hérissé d'une multitude de picots portant chacun un petit brillant ; il est passé dans la chaîne où il coule librement et s'arrête à côté de la plaque de fermoir. C'est une pièce remarquablement travaillée et d'une exécution difficile (*fig.* 63, A, à droite).

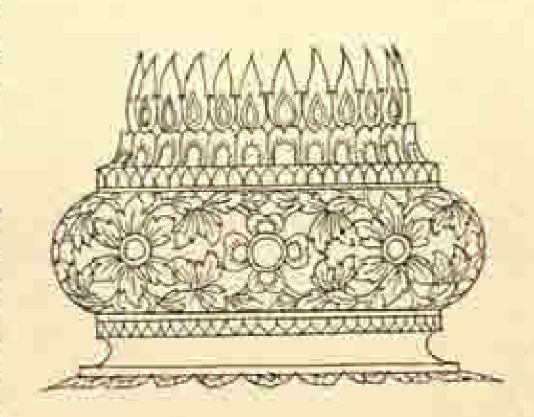


Fig. 61. — Parure de chignon.

Assez semblables aux plaques de sautoir mais d'un modèle plus réduit sont les broches fermant le haut du vêtement près du cou. Parfois, elles reproduisent un animal fabuleux, sorte de chimère ressemblant à un tigre ; elle sont alors en or massif incrusté de diamants placés au hasard. L'aspect est assez lourd et peu gracieux.

Avec les bracelets nous retrouvons toutes les variétés de chaînes. S'y ajoutent les cercles massifs ou rigides, ciselés ou polis, parfois couverts de pierres, qui s'ouvrent en deux par une charnière et se ferment par une vis placée sur le côté. D'autres sont faits d'un demi-cercle rigide de feuillages et de fleurs d'or et de pierreries, l'autre moitié est une chaîne plate fermée par un crochet double en S en or pur de tout alliage, donc assez mou pour s'ouvrir et se refermer sous la pression du doigt. D'autres encore sont une série d'anneaux, autant de petites bagues à motifs en forme de V : les motifs s'emboîtant les uns dans les autres. Le tout est relié par un fort fil de coton blanc curieusement tressé (*fig.* 65, K). S'il y en a qui sont faits de légères

boules de filigrane passées dans un fil (*fig.* 65, I), d'autres assemblent des maillons massifs rectangulaires pavés d'émeraudes ou de rubis de Païlin — ou ce seront d'imperceptibles chaînettes constituées par des fils ténus, tressés en huit, en cercles, en losanges, au fermoir terminé par un disque d'or mince, plat et poli.

Les formes des boutons d'oreilles sont restées plus traditionnelles. C'est le bouton en disque fait d'une ou de plusieurs pierres et qui se fixe au lobe de l'oreille de trois façons différentes : soit une tige mince filetée qui se serre à l'aide d'un petit écran moleté (*fig.* 65, D), soit un appendice renflé en forme de poire allongée (*fig.* 65, B), soit un crochet assez volumineux formant contrepoids et qui, pesant sur le lobe, maintient la pièce en place (*fig.* 65, F). On rencontre encore dans les campagnes perdues de vieilles Cambodgiennes dont les lobes d'oreilles qui portent des anneaux très lourds, sont distendus, comme ceux des statues de l'époque classique, au point de pendre plus bas que l'épaule et jusqu'à la naissance des seins, mais cette mode tend à disparaître.

Quant aux bagues, elles sont multiples ; là encore, la fantaisie des orfèvres est sans limite. Les plus curieuses, mais qui ne se portent plus guère sont les bagues en forme d'animaux : perdrix, paon, nâga. La perdrix (*fig.* 67, A) s'agrémente d'une pierre cabochon fixée sur le dos, deux petits rubis font les yeux, le tout est ciselé avec un souci de réalisme mêlé de décor ornemental, lequel se continue à l'intérieur du chaton et enserre tout l'anneau. C'est une pièce unique d'un goût parfait. Le paon est plus stylisé (*fig.* 67, D). Il est fait de pierres de couleurs et tient dans son bec une petite breloque mobile. Le modèle de bague le plus en faveur est l'anneau au chaton circulaire semblable au bouton d'oreille, fait d'un pavage d'éclats de diamants (*fig.* 67, B) et l'anneau qui le soutient se termine par deux fleurs de lotus stylisées. Il tend malheureusement à tomber dans la vulgarité à cause de l'importation, en pièces détachées frappées à l'emporte-pièce, de ses éléments constitutifs qu'il ne reste qu'à assembler et à sertir de pierres. Les deux plus jolis modèles sont ceux des figures 66, A, C, anneaux plats dont le chaton s'élève en tronc de cône ou en cylindre parfois plein, souvent ajouré, toujours délicatement travaillé. La partie supérieure (*fig.* 66, A) est faite d'une pierre centrale, cabochon ou taillée, saphir, rubis ou diamant noir du Laos entourée d'un pavage de petits diamants ou de rubis clairs de Païlin. L'autre (*fig.* 66, B) fait de fleurs de lotus stylisées a une couronne circulaire à un, deux et parfois trois étages concentriques et, au milieu, une pierre fortement sertie la termine. Enfin, citons encore ce petit anneau circulaire orné de fleurettes en filigrane posées à la périphérie (*fig.* 65, L).

L'habileté des orfèvres cambodgiens ne pourrait être contestée par leurs collègues français. La régularité de l'ajustage, la façon ingénieuse dont ces pavages de pierres si délicats sont exécutés dévoilent des trésors de patience et d'ingéniosité. Il faut tenir compte que toutes les pierres sont utilisées ; qu'au Cambodge, le joaillier n'a pas comme son collègue français un choix de pierres absolument identiques comme taille et comme éclat ; que même en les regardant de près, on n'en trouve pas deux

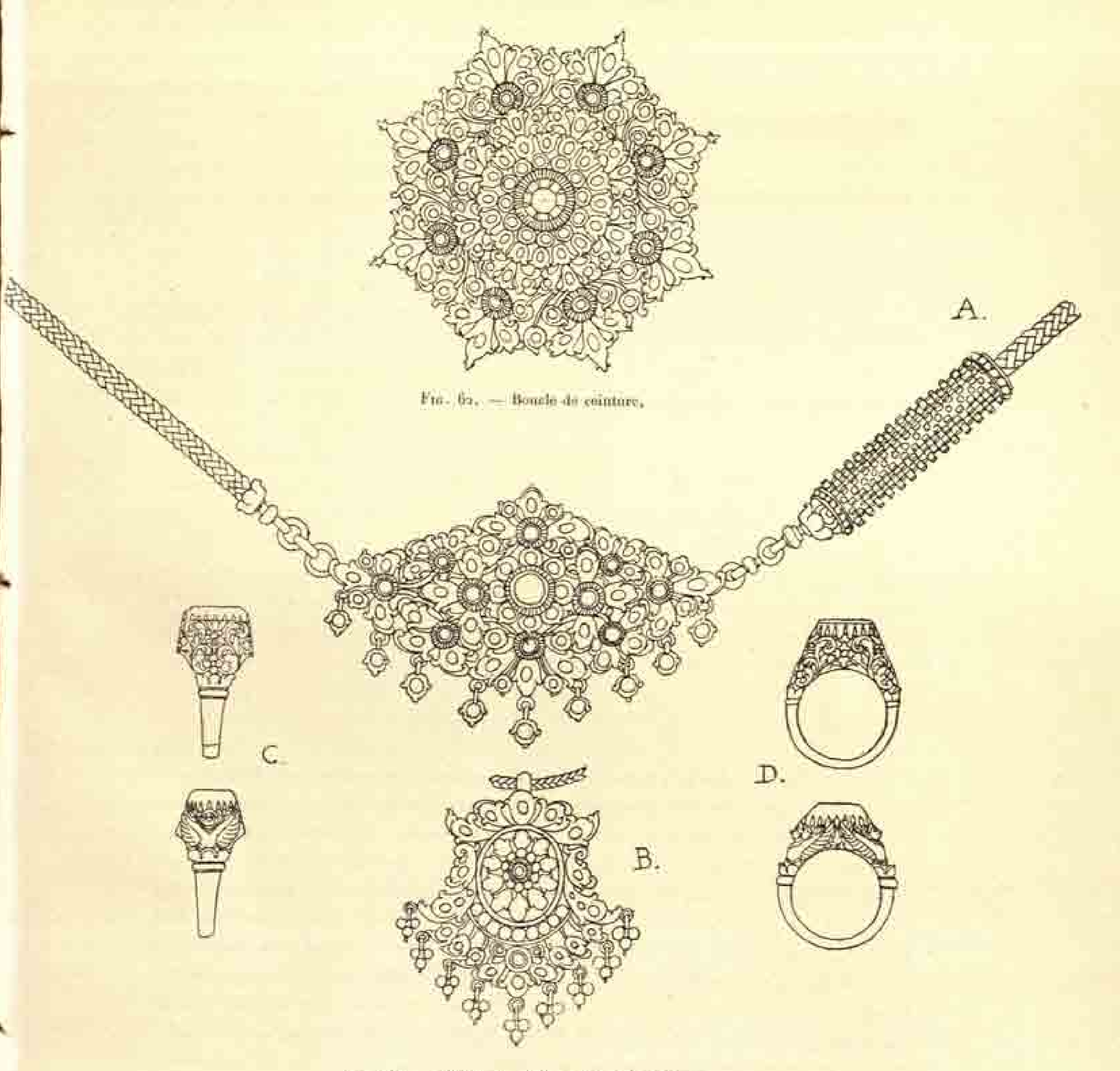


Fig. 62. — Boucle de ceinture.

Fig. 63. — Plaque de sautoir, pendentifs et bagues.

qui soient pareilles. Malgré ces difficultés qui rebuteraient sûrement tout autre qu'un Asiatique, les pierres sont serrées les unes auprès des autres par des petites griffes à têtes triangulaires, presque invisibles et qui parviennent à donner l'illusion d'une régularité parfaite. C'est une constatation que nous avons souvent faite et qui est tout entière à l'honneur des artisans du pays. Nous avons même entre les mains une bague d'un modèle cambodgien qui a été exécutée par un orfèvre parisien, lors du voyage en France de S. M. Sisovath. Elle ne se distingue pas à première vue de celles des ouvriers khmers. La différence réside dans le sertissage de roses minuscules ornant les rinceaux de la monture, pierres que les ouvriers du pays n'ont jamais eues entre les mains.

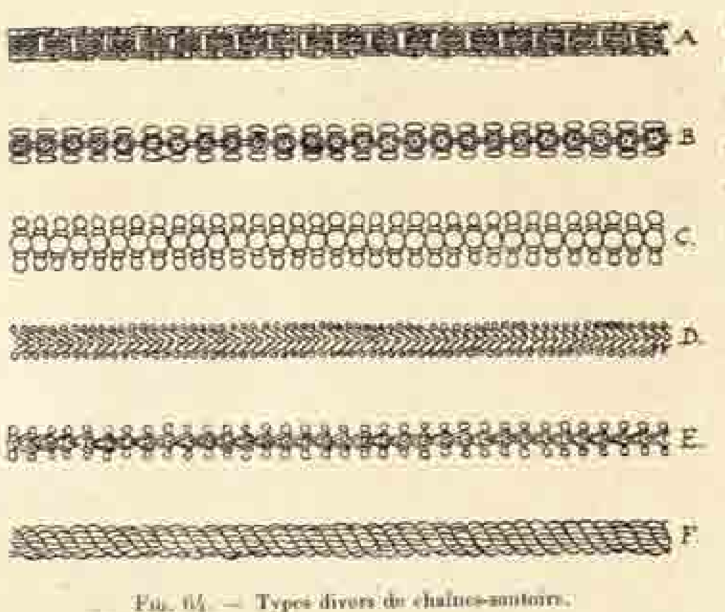


Fig. 64. — Types divers de chaînes-sautoirs.

Cette bague qui fait partie du Trésor Royal est exposée au Musée Albert Sarraut et est surtout remarquable par la taille du saphir qui l'enrichit. Quant à la parure des danseuses qui comporte des pièces spéciales elle a été trop bien étudiée dans l'ouvrage de Groslier pour que nous y revenions ici (1).

II

L'art de l'orfèvre devait prospérer dans un pays où tout ce qui entoure le roi est en métal précieux. Ses vêtements brochés de fils d'or, son trône et ses chaises à porteurs, les portes, les fenêtres et la flèche de son palais sont dorés à la feuille. Ses diadèmes d'apparat, la poignée et le fourreau de son sabre de cérémonie, ses objets familiers : boîte à bétel, pipe, pommeau de sa canne d'ivoire, etc. ; le nécessaire de fumeur et son plateau, le crachoir et le porte-feu où il allumera son cigare sont d'or massif. Les princes et les grands dignitaires du royaume suivront cette coutume et l'or se répandra à profusion sur les temples, sur les statues des dieux et sur les hommes, et ce fut la prospérité des orfèvres. Ils exécutèrent des pièces remarquables par la richesse de leur conception et de leur décor, leur fini presque irréprochable quelles qu'en soient les dimensions parfois inusitées. Les formes sont innombrables.

(1) Groslier : *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes*. Paris, Challamel.

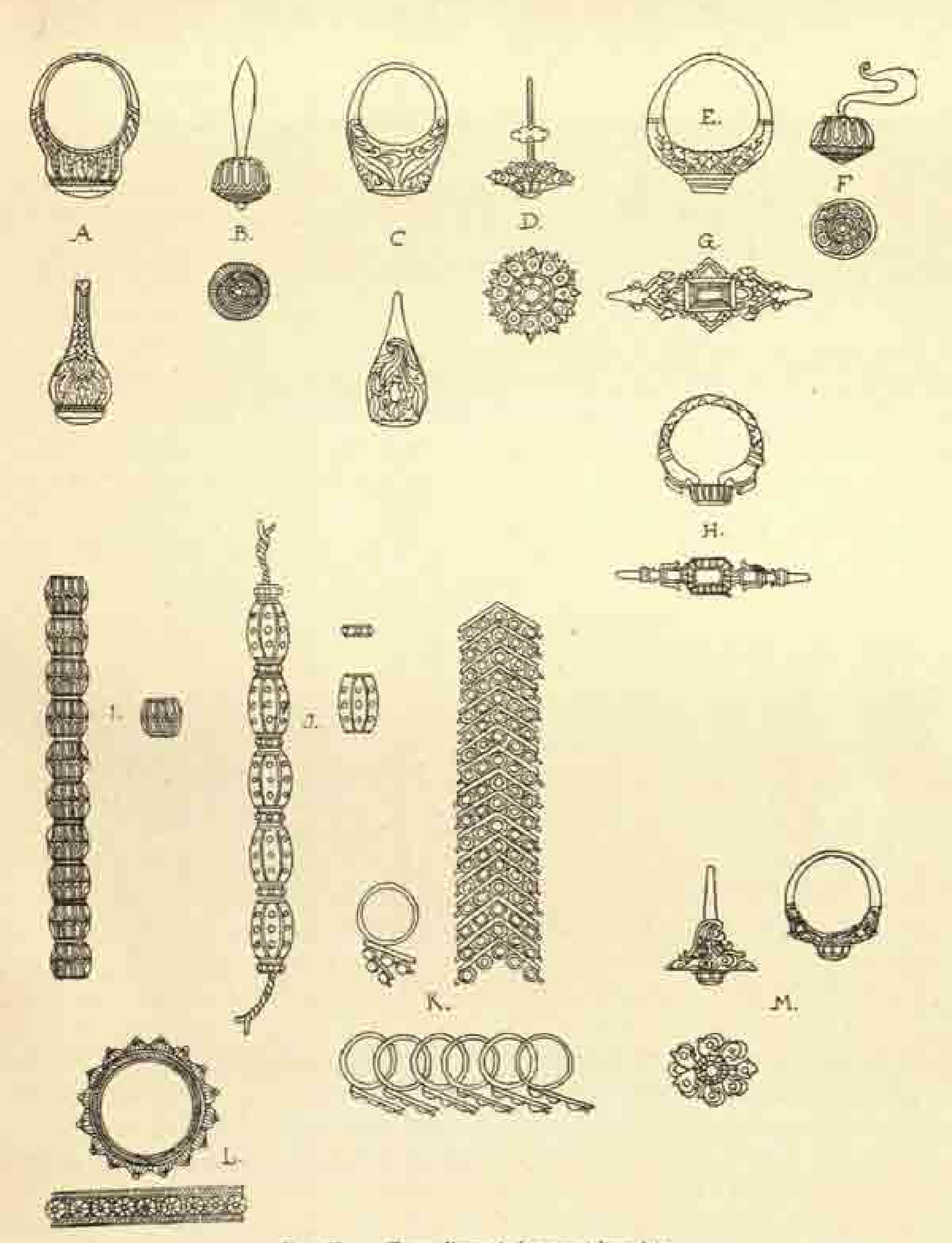


Fig. 65. — Types divers de bagues et bracelets.

Boîtes rondes, polygonales, carrées, ovales, avec ou sans pied, plates ou hautes, en forme d'oiseau, de poisson, de singe ou de sirène, de tortue, d'éléphant ou de crapaud-buffle, boîte à chaux en forme de stûpa, boîte à cire faite d'un mangoustan. La fantaisie règne en maîtresse, tout se fait, tout est exécuté. Les coupes à eau dites *phtels*, hémisphériques bordées d'une fine dentelle ; les coupes ajourées, ornées de personnages en prière et dont le pied est fait de pétales de lotus ; les cuillers à riz dont le manche est un nâga, les crachoirs aux bords évasés, les plateaux à offrandes que soutiennent quatre têtes de monstres, les bouteilles à eau dont la forme est indienne, les bols à riz d'origine chinoise, l'orfèvre cambodgien a tout abordé, tout entrepris et il a rarement échoué.

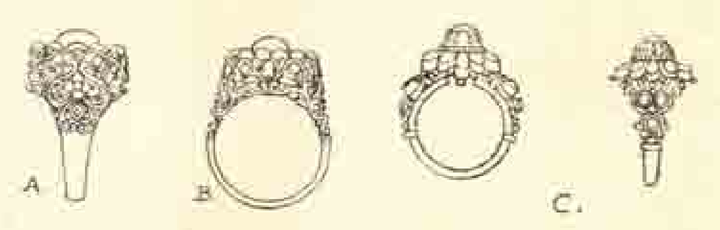


FIG. 66. — Types divers de bagues

Sa technique ne varie pas. Voici une théière (*Pl. 28*). Quelles sont les phases de son exécution ? Elle sera faite en trois pièces, le pied, la panse et le bec. La panse est constituée par deux hémisphères martelés sur le tas ou la bigorne, assemblés et soudés par le plus grand diamètre horizontal. Le dessin y sera tracé à la plume ou au pinceau sur une couche de gomme-gutte passée sur l'argent. Du motif qu'on voit ici se répétant par secteurs qui se raccordent entre eux, le premier secteur sera seul dessiné sur l'objet, puis, la pièce remplie à l'intérieur d'une composition à base de cire et de résine destinée à supporter le coup d'outil, le dessin sera tracé au burin. Pour le reporter sur les autres secteurs, l'artisan y applique une feuille de papier mince enduite de noir de fumée sur laquelle il frotte légèrement et où le creux du trait apparaît en blanc ; la feuille est alors collée sur la pièce et l'opération du traçage continue. L'orfèvre qui a fabriqué lui-même tous ses burins commencera à repousser sa pièce solidement maintenue dans un petit châssis de bois. Il repousse le métal à l'endroit, jamais à l'envers. La ciselure proprement dite ne lui est pas connue et presque jamais le métal n'est enlevé sauf lorsqu'il doit ajourer la pièce. Dans ce cas les fonds sont supprimés au burin, et le travail fini à la lime.

Les trois parties de la théière étant ainsi préparées, on les soude entre elles. Si l'objet doit rester blanc, il est une dernière fois passé au feu et porté au rouge. Sinon on l'expose à la fumée d'un bois résineux qui lui donnera une patine noire de vieil argent. Certaines pièces en or ont un aspect rouge comme si elles avaient été peintes au carmin de garance. C'est un procédé chinois très en faveur dans le peuple et qui consiste à plonger la pièce dans un bain porté à ébullition composé d'eau de soufre et de salpêtre. Mais cette patine est fragile et l'objet reprend vite son aspect primitif.



A



B



C

A : Théière en argent repoussé. — B : Dessus de couvercle de boîte en vermeil repoussé et rehaussé d'émaux
(A et B, modèles de l'École des Arts Cambodgiens).
C : Coupes en or repoussé et émaillé appartenant au Trésor royal du Cambodge.

Les Cambodgiens connaissent la dorure sur argent par le procédé du mercure ou du bain à l'eau régale. Ce dernier est surtout employé lorsqu'il s'agit de dorer certaines parties à l'exclusion d'autres réservées sous une couche de cire vierge.

L'outillage de l'orfèvre se compose d'un petit marteau et de burins que l'ouvrier fabrique lui-même suivant ses besoins ; une cisaille, un tas, deux bigornes, un compas à pointes sèches et un fourneau fait d'un massif carré en briques sur le côté duquel s'adapte une soufflerie, caisse de bois rectangulaire dans laquelle s'engage une tige terminée par un piston garni d'étoffe et que l'ouvrier actionne d'une main par un mouvement de va-et-vient. Cet outillage très simple ne coûte presque rien et l'orfèvre en fabrique lui-même la plus grande partie. C'est donc avec ces moyens primitifs

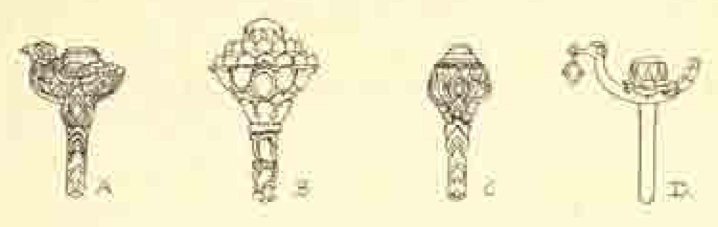


Fig. 67. — Type divers de bagues.

qu'il parvient à faire les pièces que nous reproduisons ici, grâce surtout à la pratique de sa race, à son goût et à la sûreté de sa main.

L'orfèvre cambodgien ne recule devant aucun travail. Le même homme qui, pendant des semaines, assemblera d'infimes parcelles d'or pour en faire une chaîne d'un millimètre de diamètre entreprendra tel stûpa votif d'un mètre de haut ou collaborera à la statue d'or de la planche XXIV.

Cette statue du Buddha debout, conservée dans la pagode royale, le Vat Prah Kèo (dont le dallage est fait de feuilles d'argent), est placée sous vitrine devant le grand autel du Buddha. De la taille d'un homme ordinaire, elle est montée sur un socle d'environ 0m,60 de haut, en or comme elle. On fixe son poids à soixante-quinze kilogrammes. Elle vaut surtout par les ornements qui la revêtent d'une dentelle d'or où s'incrustent des diamants de toutes les tailles. Elle porte des brassards incrustés de rubis et d'émeraudes. Ses poignets sont cerclés de diamants ainsi que la paume des mains offertes, le front et les yeux. Son mokoth, sa ceinture, son collier et la chaîne qui se croise sur la poitrine la revêtent d'un scintillement de feux. Tous les orfèvres les plus habiles du Royaume furent conviés à son exécution par S. M. Norodom, prédécesseur du roi actuel. Tel fit le socle, tel autre les pans du pagne qui s'épanouit devant elle ; un autre cisela le mokoth et la tête, un autre le manteau. Le chef des joailliers du roi fit la boucle de ceinture et la plaque centrale de la chaîne. Celle-ci, ainsi que le motif qui orne le cou, furent commandés en France et on ne peut que regretter l'absence de ces entrelacs précieux qui sortent des mains des ouvriers khmers et qui eussent encore accentué le caractère national de cette œuvre.

Dans le trésor de la pagode royale, les fidèles ont accumulé en offrandes des objets d'or et d'argent, fleurs et fruits votifs, coupes, services à bétel, bols à riz, etc... Les formes les plus diverses et l'ornementation la plus riche ont été mises en œuvre pour offrir à la divinité un présent digne d'elle et les objets familiers alternent avec les statues du Buddha sous ses parasols ajourés. Sur beaucoup, les couleurs de l'émail s'allient à l'or et aux pierres précieuses.

III

L'art de l'émailleur a été très en faveur au siècle dernier et tomba rapidement, on ne sait pour quelle cause, tout à fait en désuétude. L'école des Arts cambodgiens le reprend depuis quelques mois et les résultats sont déjà des plus encourageants. La palette de l'émailleur cambodgien est assez simple : un rouge rubis transparent, un jaune clair, un vert jeune pousse, un bleu outremer et un violet. C'est assez cependant pour que les pièces sorties du four présentent une originalité et un caractère qui les différencient de ce qui se produit d'analogue en Extrême-Orient. Le cloisonné japonais et l'émail à la mode de Canton n'ont pas été imités par les Cambodgiens.

La pièce destinée à être émaillée est repoussée à l'endroit de la façon habituelle et on dépose l'émail dans les fonds et les creux du dessin que l'on veut faire ressortir. Certaines pièces ont l'aspect du champlevé, mais il est obtenu de façon un peu différente car le dessin est repoussé en creux de façon à subsister en un mince filet. La pièce prend ainsi un peu l'aspect d'un pochoir. L'émail une fois cuit, l'ensemble est passé à la lime de façon à égaliser le tout. S'il se produit des vides, on les bouche avec de l'émail frais, puis la pièce est repassée au four. Elle est ensuite dorée s'il y a lieu.

L'outillage, comme de coutume, est fort simple : un mortier de porcelaine chinoise pour le broyage, une spatule en bambou pour la pose de l'émail. Celui-ci est amalgamé à une colle légère faite d'une petite graine *krap chi* que l'on met à gonfler dans l'eau et qui est originaire de Chine. Elle tient lieu de la gomme de pépins de coing employée par les émailleurs français. Le four a été perfectionné : il se compose de deux marmites à riz ordinaire, une grande et une petite, posées l'une dans l'autre. On y fait deux ouvertures se correspondant et le fond du grand récipient est enlevé en couronne. Les deux marmites étant placées l'une dans l'autre (*fig.* 68 et 69), l'espace compris entre elles est rempli de charbon de palmier, charbon dur et brûlant sans flamme. Le tout est posé sur un socle de maçonnerie de brique (*fig.* 70) ayant un canal intérieur aboutissant à une soufflerie d'une part et au charbon d'autre part. Enfin un petit mur de brique circulaire entoure les deux récipients pour les abriter des courants d'air. Ce dispositif se complète d'une paire de pinces destinées à introduire et à retirer les pièces. Tel quel, ce four cuit des émaux fondant entre 12 et 1500 degrés dans un temps qui varie entre 20 et 50 minutes. Il est simple à

fabriquer. Les ouvriers en trouvent les matériaux sous la main et si le même four ne peut servir que trois fois, son prix de revient n'excède pas vingt cents, ce qui le met à la portée des bourses les plus modestes.

Les pièces étant préparées sont placées sur un paillon de métal passé au feu et le procédé ne diffère pas de celui employé par tous les émailleurs du monde : une rapide cuisson dans un feu vif. Les ouvriers observent les précautions en usage : la pièce introduite rapidement est retirée progressivement pour éviter un refroidissement trop brusque.

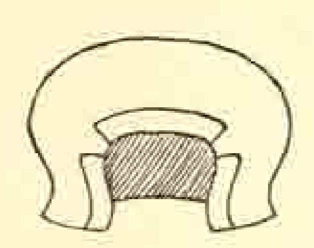


Fig. 68. — Marmite d'émailleur.

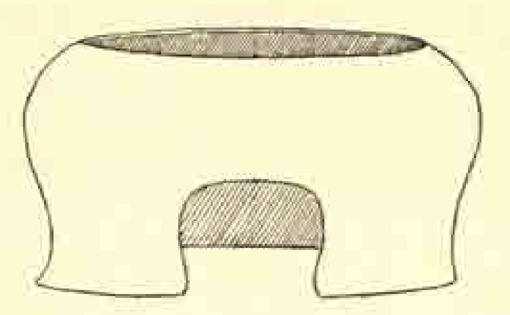


Fig. 69. — Marmite d'émailleur.

On ne connaît pas au Cambodge l'emploi des fondants qui, en Europe, servent à isoler le métal de l'émail car le Cambodgien ne travaille que sur des métaux nobles : or et argent purs. Les opérations si délicates du décapage aux acides sont ainsi supprimées. Pour les remplacer, l'ouvrier se borne à faire rougir sa pièce au feu et à la laisser refroidir. Il ne la touchera plus ensuite qu'avec des pinces ou s'il y met la main, ce sera sur les parties qui ne doivent pas recevoir d'émail.

Telle est la technique très simple avec laquelle on a fabriqué les grands longerons de portage de la chaise de Sa Majesté (Pl. XXV). Cette chaise se compose d'un bâti en bois recouvert d'or repoussé. Les deux longerons à pommeau d'or sont entourés d'un revêtement d'argent doré, repoussé et dont le fond est couvert d'émail bleu. On y fixe par des cordes gainées d'étoffe pourpre les bâtons que les porteurs posent sur leurs épaules. Ces bâtons sont revêtus d'argent émaillé laissant des parties unies et qui doivent être en contact avec les épaules nues des porteurs. Les caractéristiques sont les suivantes : longueur : 1m,16 ; largeur : 0m,82 ; hauteur : 1m,08 ; longueur des longerons : 3m,88 ; longueur des bâtons : 1m,48. C'est la chaise d'apparat de Sa Majesté pour les fêtes rituelles du Tang Tok et de la fête des Eaux. Elle fut faite sous le règne du roi Norodom.

Les *Pl. 28, C* et XXVII, B montrent des exemples de pièces émaillées qui appartiennent au Trésor royal. On voit l'épingle de chignon et la gaine ajourée qui enserre les cheveux d'un jeune prince lors de la cérémonie de la coupe de mèche. Voici enfin (*Pl. 28 B*) un dessus de boîte, modèle sorti des ateliers de l'École des Arts et exécuté par les ouvriers des Corporations Cambodgiennes. Il témoigne que l'art de l'émailleur perdu a repris sa vitalité d'autrefois, et même certaines pièces sont en

progrès sur les anciennes au point de vue de l'exécution. Néanmoins les vieux émaux ont une supériorité sur les nouveaux. Ceux-ci viennent de Chine. Autrefois certains rouges étaient très probablement originaires de l'Inde. Delhi ou Lahore fabriquaient en effet un émail rouge transparent que nous voyons sur les vieilles pièces cambodgiennes. La tradition n'a pu être renouée de ce côté-là, et il ne semble pas que les chimistes européens en aient retrouvé, jusqu'ici, les secrets.

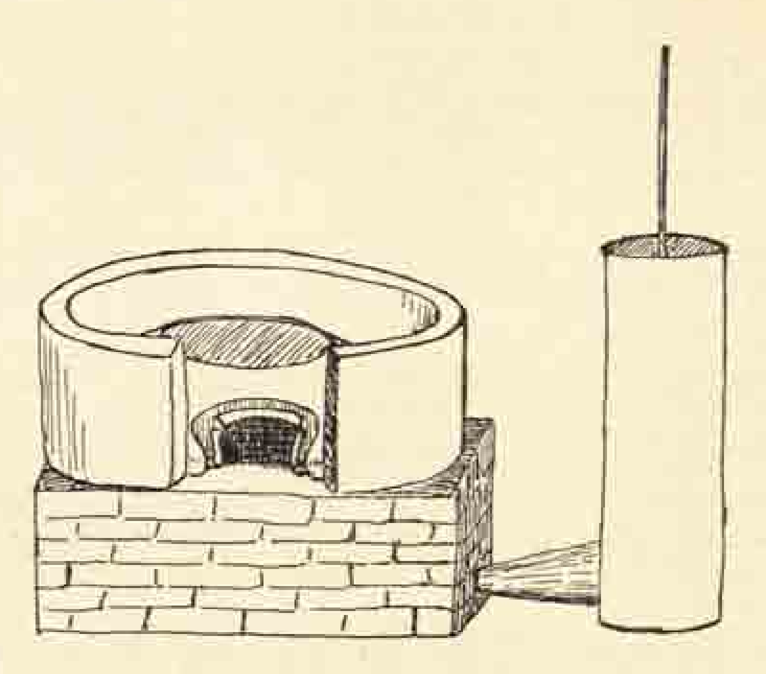


Fig. 70. — Four à émail.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

Planche XIX

TÊTES DE BUDDHA

(Grès)

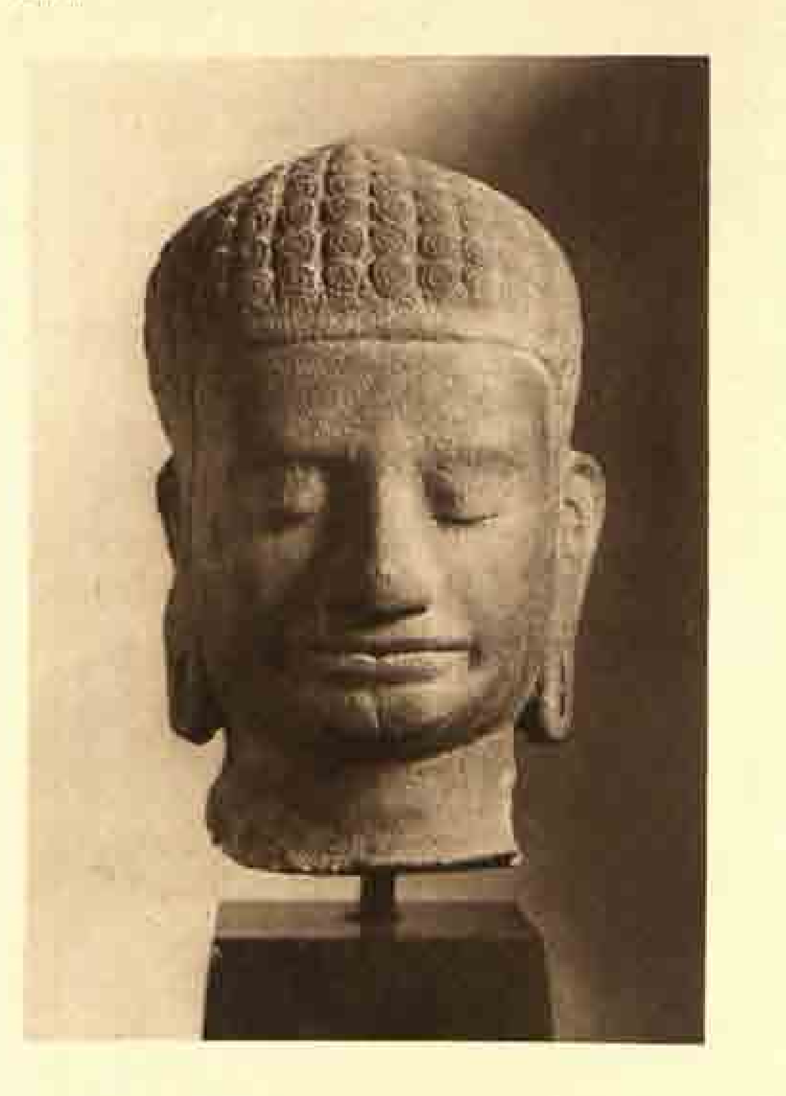
A

Cette tête dont l'ushnisha est à peine indiqué paraît être du type non stylisé de deux statues découvertes à Bantéai Chhma (v. l'une d'elles dans RECHERCHES, *Pl. XXVII, A). Hauteur : 0,32. Probablement* IXe *siècle. Origine inconnue.*

B

La souplesse de la facture et la vie qui se dégage de cette tête si humaine et au sourire si délicat en font l'exemple le plus parfait du type naturaliste du Buddha khmer. Hauteur : 0,24. Probablement IXe *siècle. Origine inconnue.*

Ces deux têtes sont conservées au Fogg Art Museum de Cambridge, Massachusetts. V. dans ce fascicule le CATALOGUE DES PIÈCES KHMÈRES CONSERVÉES EN AMÉRIQUE, *nos 20 et 21 et dans* AAK. *II. Groslier,* ESSAI SUR LE BUDDHA KHMER.





SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

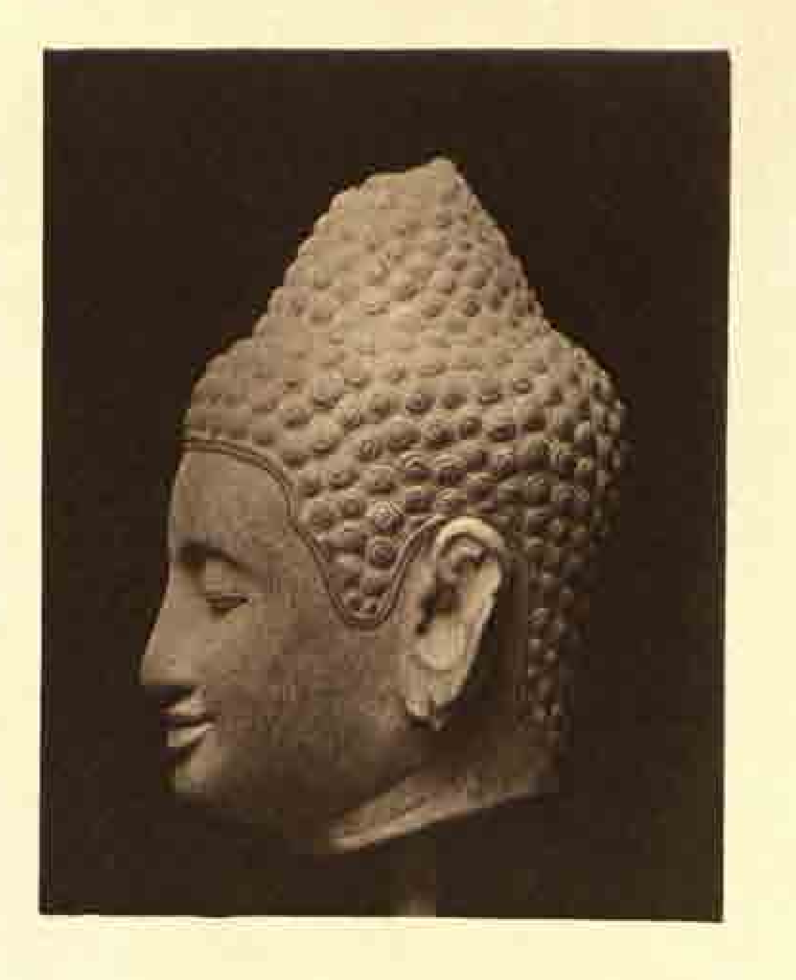
Planche XX

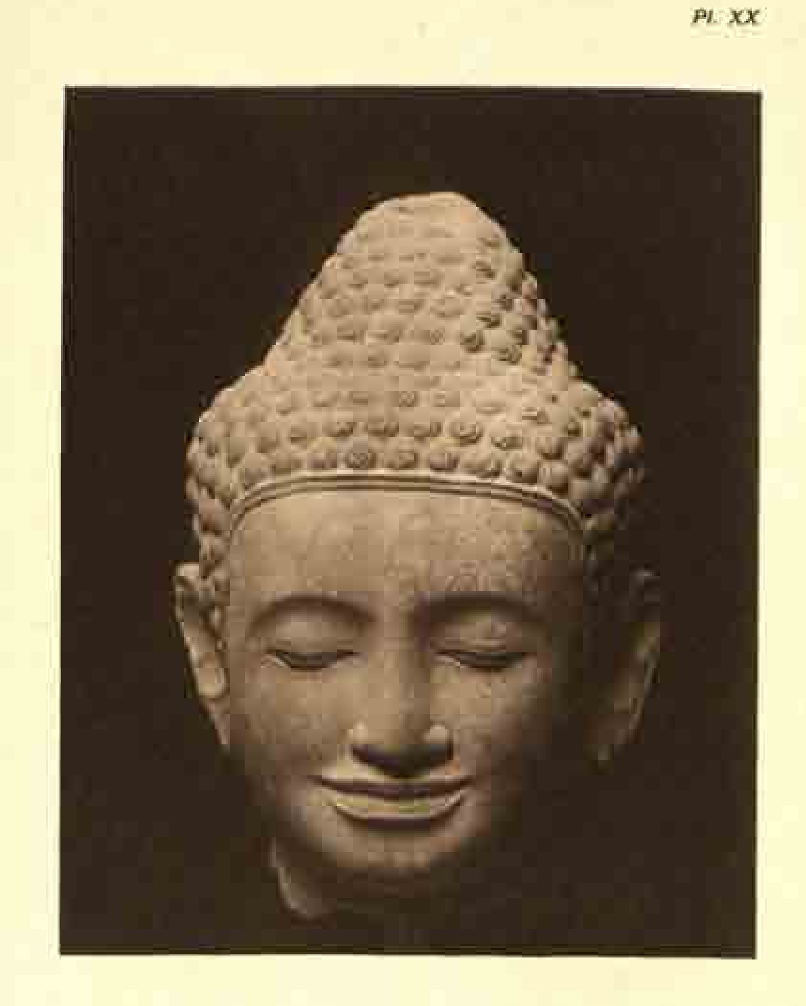
TÊTE DE BUDDHA

(Grès)

Type de Buddha stylisé. Hauteur : 0,26. Probablement du XI*ᵉ ou du* XII*ᵉ siècle. Origine inconnue.*

Tête conservée au Philadelphia Museum. V. dans ce fascicule le CATALOGUE DES PIÈCES KHMÈRES CONSERVÉES EN AMÉRIQUE, *n° 24 et dans* AAK. II, *Groslier.* ESSAI SUR LE BUDDHA KHMER.





SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XXI

TÊTE CIVAÏQUE

(Grès)

Tête probablement de Çiva. Hauteur : 0,358. Probablement du x-xi[e] *siècle. Origine inconnue.*

Conservée au Museum of fine Arts de Boston. V. dans ce fascicule le CATALOGUE DES PIÈCES KHMÈRES CONSERVÉES EN AMÉRIQUE, *n° 1.*





SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XXII

APSARAS

(Bronze)

C'est sans doute à un ensemble analogue qu'appartenait une des plus belles statuettes de bronze que possède le Musée Albert Sarraut (RECHERCHES, *Pl. XXVII, C) qui, comme ici, devait soutenir de ses mains levées une arcature. Hauteur : 0,393. Art du Bayon* (IX-X^e *siècle*). *Origine inconnue.*

Conservée au Museum of fine Arts de Boston. V. dans ce fascicule le CATALOGUE DES PIÈCES KHMÈRES CONSERVÉES EN AMÉRIQUE, n° 17.

Tome II *Pl. XXII*



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

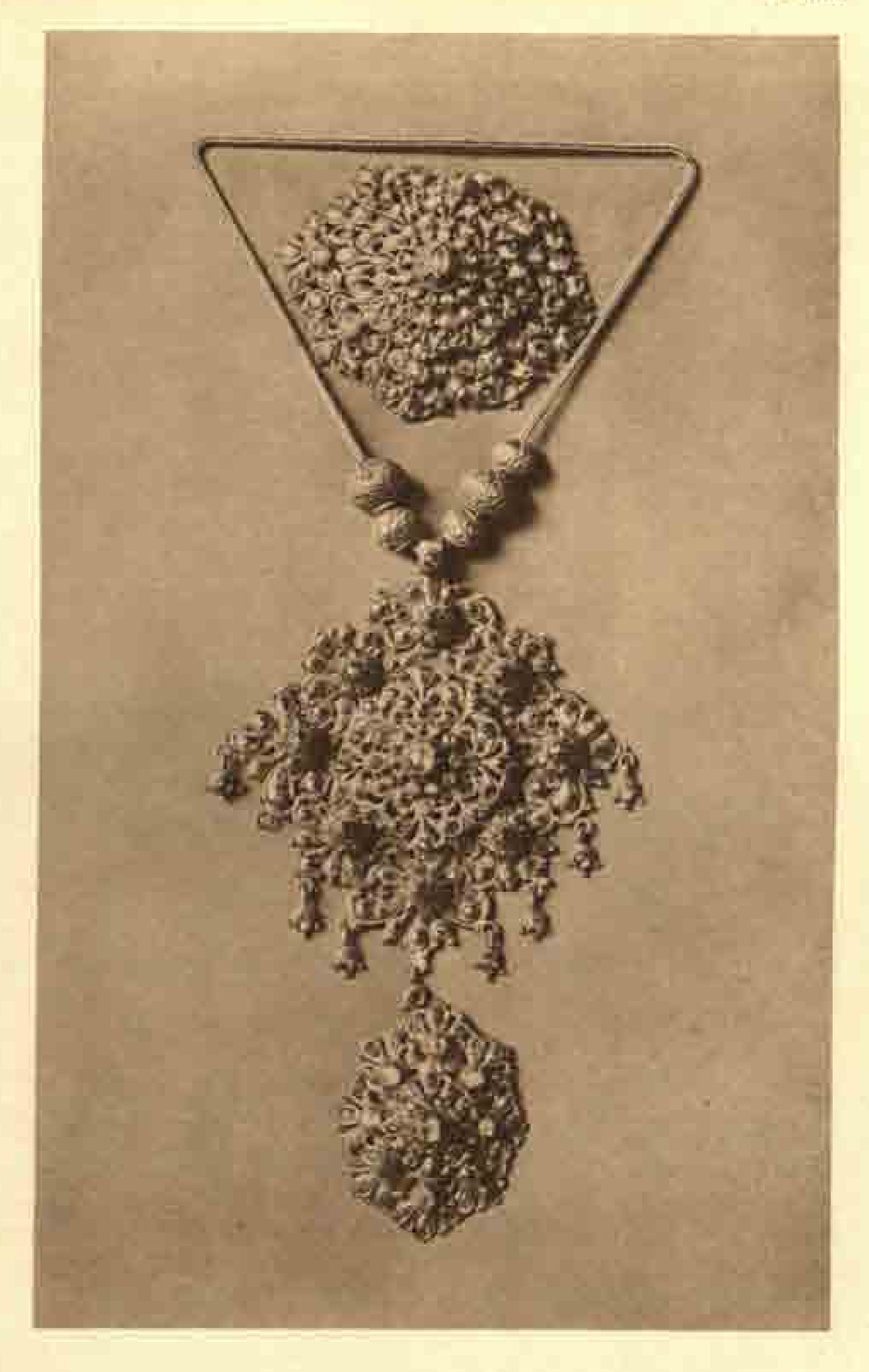
Planche XXIII

BIJOUX KHMERS CONTEMPORAINS

(Or et pierres précieuses)

En haut, plaque de ceinture sertie d'éclats de diamants. Diamètre, 0,08. Au milieu, pendentif, serti d'éclats de diamants et de rubis de Pailin. En bas, plaque de ceinture sertie d'éclats de diamants et de rubis. Au centre une émeraude de Pailin.

Ces bijoux sont au Musée Albert Sarraut et le pendentif appartient au trésor de la couronne. V. dans ce fascicule : Silice, L'ORFÈVRERIE



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XXIV

—

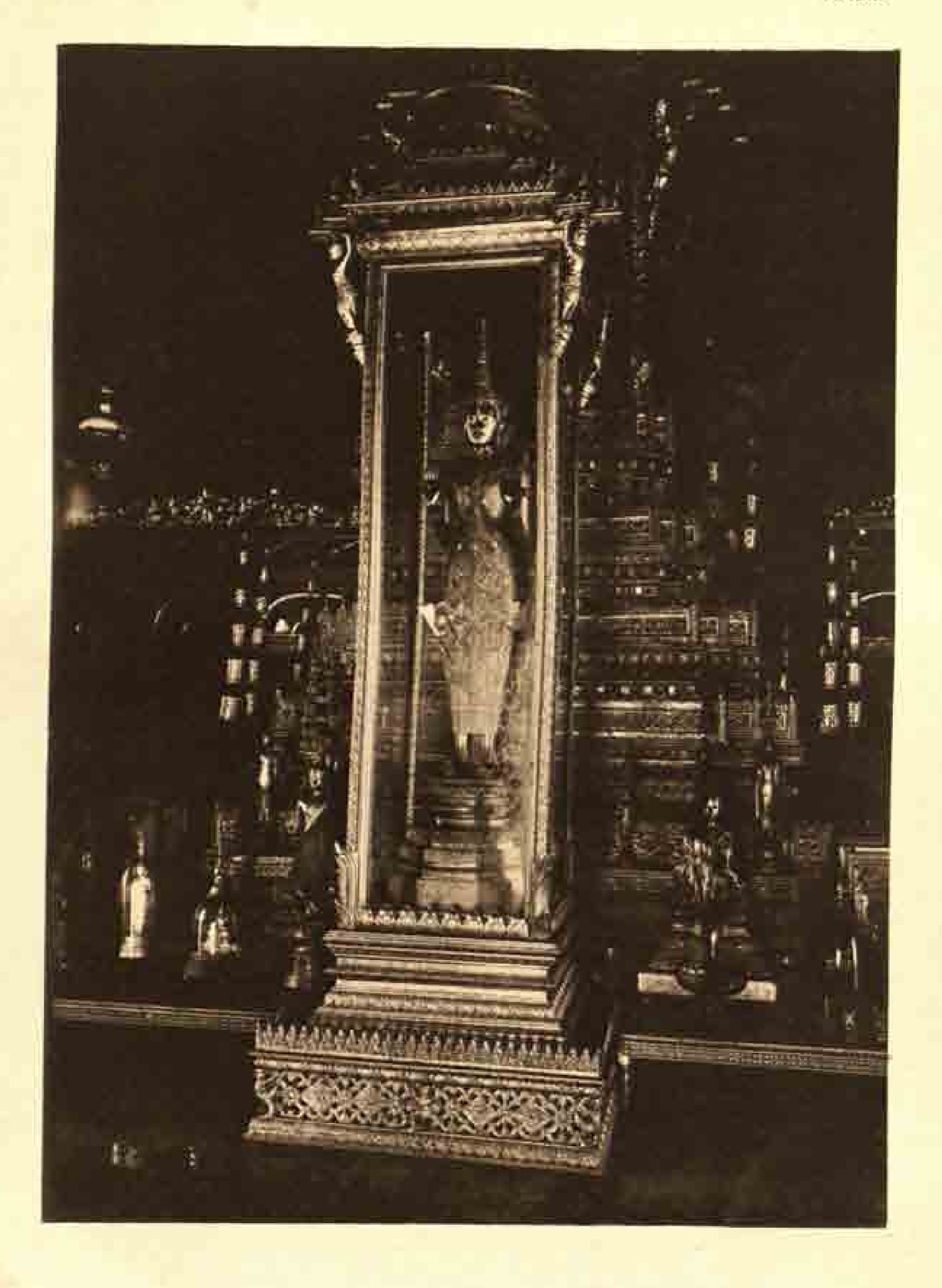
STATUE DE BUDDHA

(Art contemporain)

(Or et pierres précieuses)

Voir la description de cette statue dans le présent fascicule : Silice, L'ART CAMBODGIEN MODERNE, L'Orfèvrerie.

Conservée à la Pagode d'Argent à Phnom Penh.



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XXV

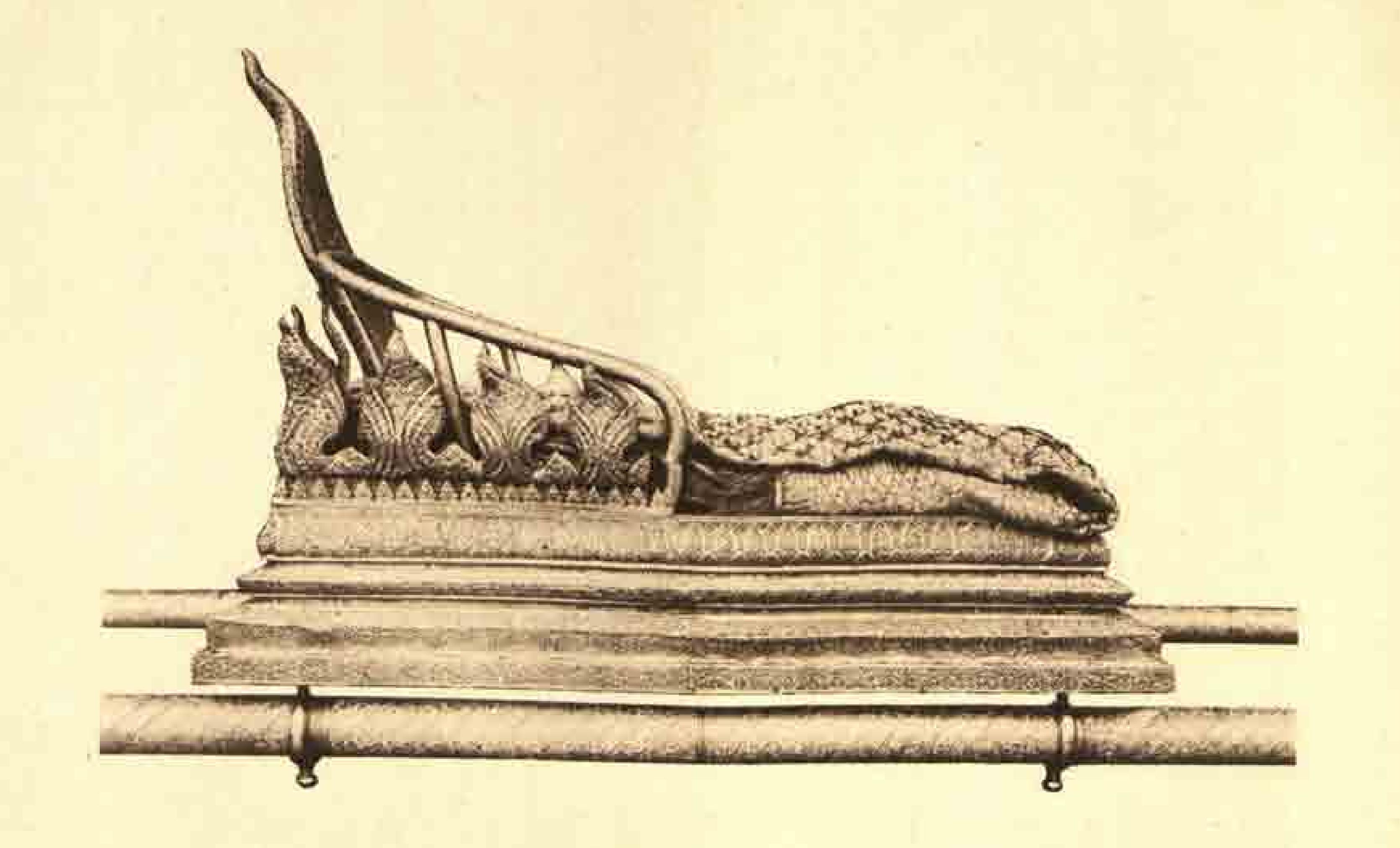
—

CHAISE A PORTEURS DE CÉRÉMONIE
DE S. M. LE ROI DU CAMBODGE

(Or)

V. description de cette chaise à porteurs, dans le présent fascicule : Silice, L'Orfèvrerie.

Conservée au Musée Albert Sarraut.



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XXVI

—

EXEMPLES D'ORFÈVRERIE CONTEMPORAINE

(Or)

A

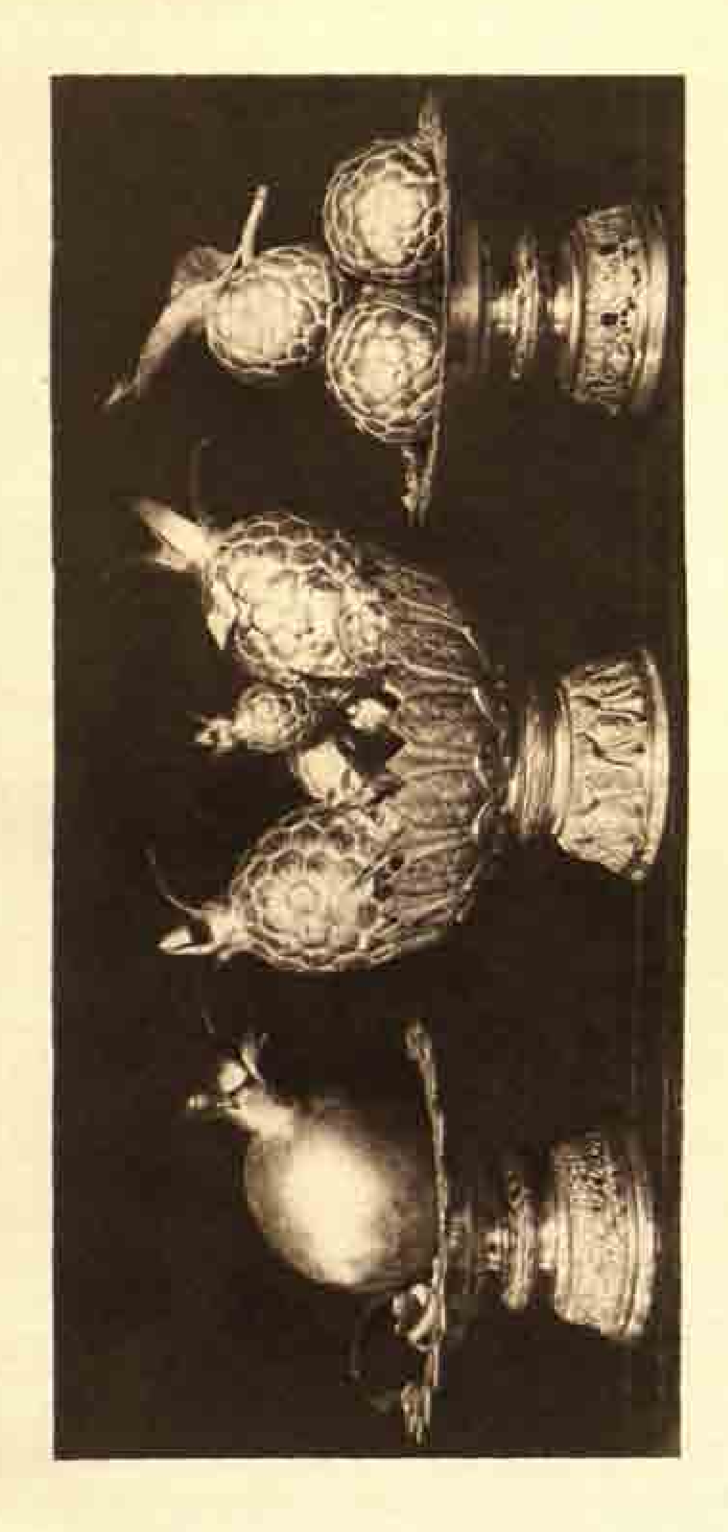
Ex-voto en or rouge imitant des fruits à peu près grandeur naturelle. A gauche, grenade ; au centre ananas et à droite, pommes-cannelles.

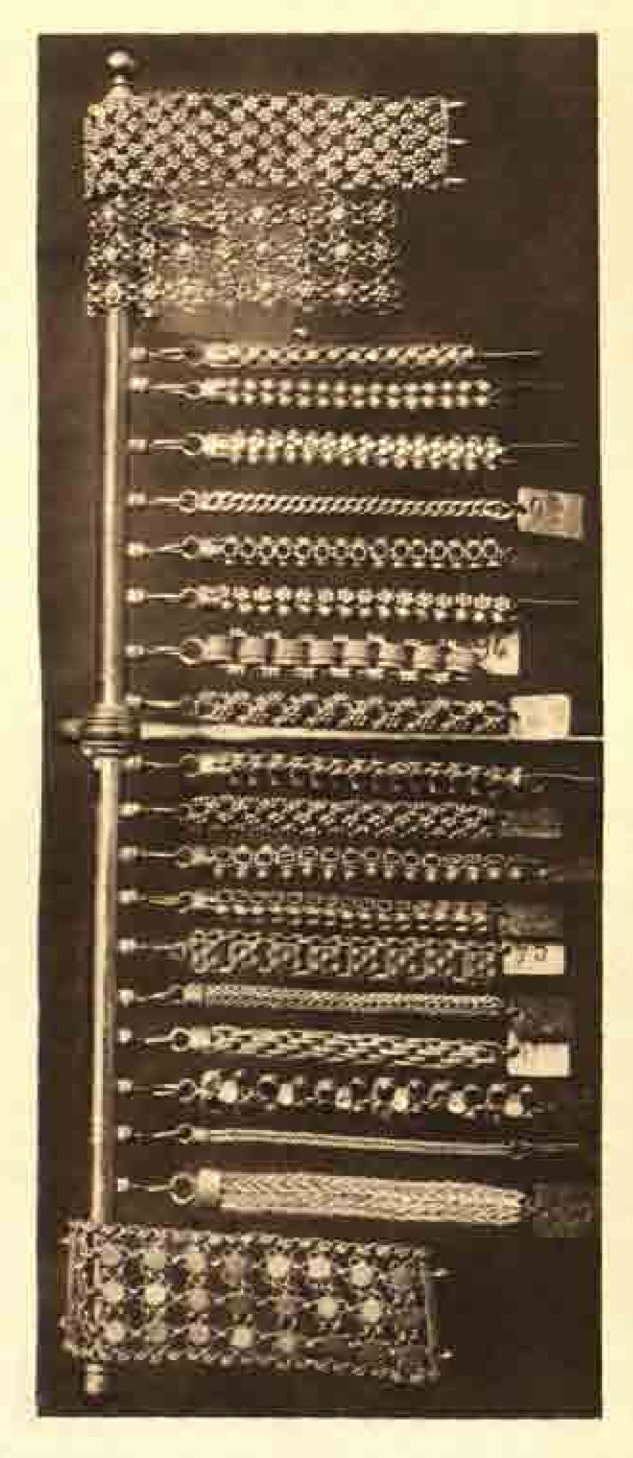
Pagode d'Argent à Phnom Penh.

B

Types différents de chaînes sautoirs.

École des Arts cambodgiens.





SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

Planche XXVII

—

EXEMPLES D'ORFÈVRERIE CONTEMPORAINE

(Or)

A

Lotus en grandeur naturelle dans un vase, le tout en or et déposé en ex-voto dans la Pagode d'Argent de Phnom Penh.

B

Ornements de chignon, or ajouré et rehaussé d'émaux de couleurs.

Appartiennent au trésor de la Couronne et sont conservés au Musée Albert Sarraut.



SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES



(172) E

